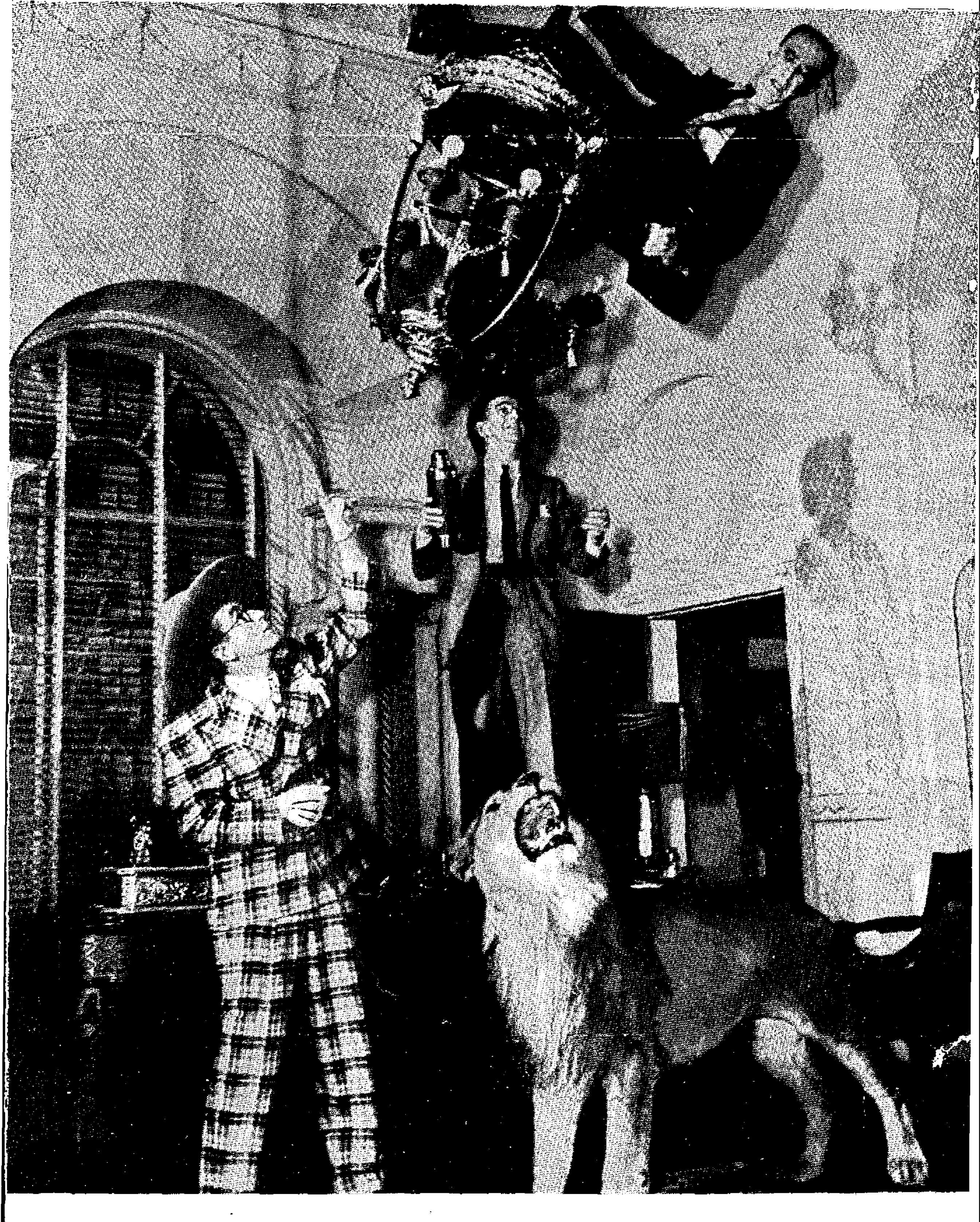
CAHIERS DU CINÉMA



N° 2 • REVUE DU CINÉMA ET DU TÉLÉCINÉMA • MAI 1951



On peut voir actuellement sur les écrans parisiens la comédie "OH ! QUEL MERCREDI..." (Mad Wednesday) qui consacre le retour à l'écran du célèbre acteur Harold Lloyd et dans laquelle le metteur en scène Preston Sturges, qui est l'auteur du scénario, a multiplié les gags les plus éblouissants. *(RKO).*



Une scène de KIM réalisé aux Indes en Technicolor par Victor Saville. Errol Flynn dans le rôle de Mahub Ali et Déan Stockwell dans celui de Kim, interprètent les célèbres personnages du chef d'œuvre de Rudyard Kipling. *(Métro-Goldwyn-Mayer)*



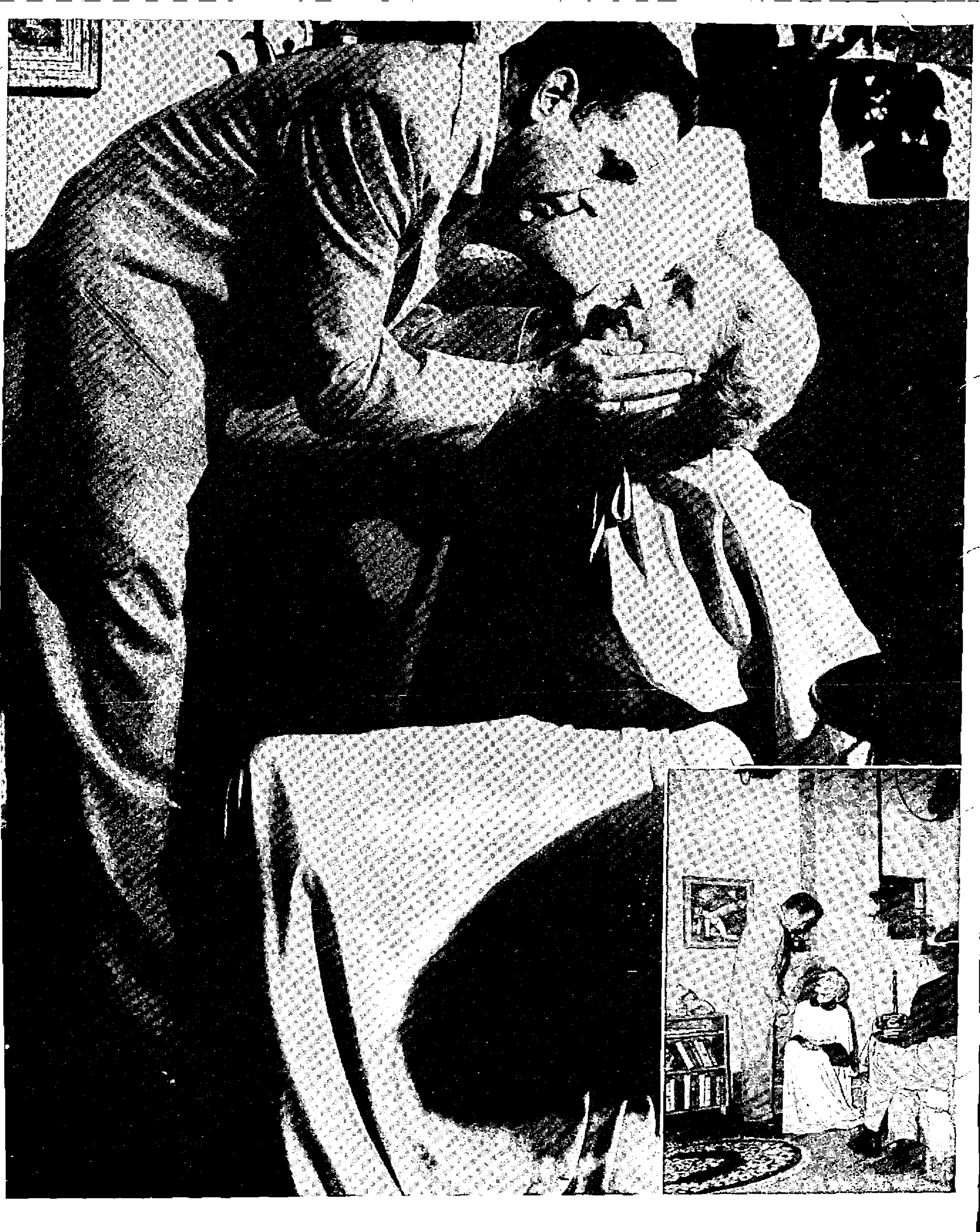
Inès Orsini et Mauro Matteuci dans LA FILLE DES MARAIS (*Cielo sulla palude*) d'Augusto Genina. Ce film consacré à la vie de Maria Goretti a remporté en 1949 trois grands prix à la Biennale de Venise, dont celui du meilleur film italien de l'année ; en 1950, le prix du meilleur film étranger présenté en Belgique et en 1951 le grand prix de la Critique au Festival de Punta-del-Este. Ce film passe actuellement en exclusivité à Paris. *(Production ARX-Film, distribuée par Mondial-Film)*



Une grande tragédienne de l'écran : Gloria Swanson, dans un grand film de Billy Wilder, BOULEVARD DU CRÉPUSCULE (*Sunset Boulevard*), qui continue à triompher sur les écrans parisiens. (*Paramount*)



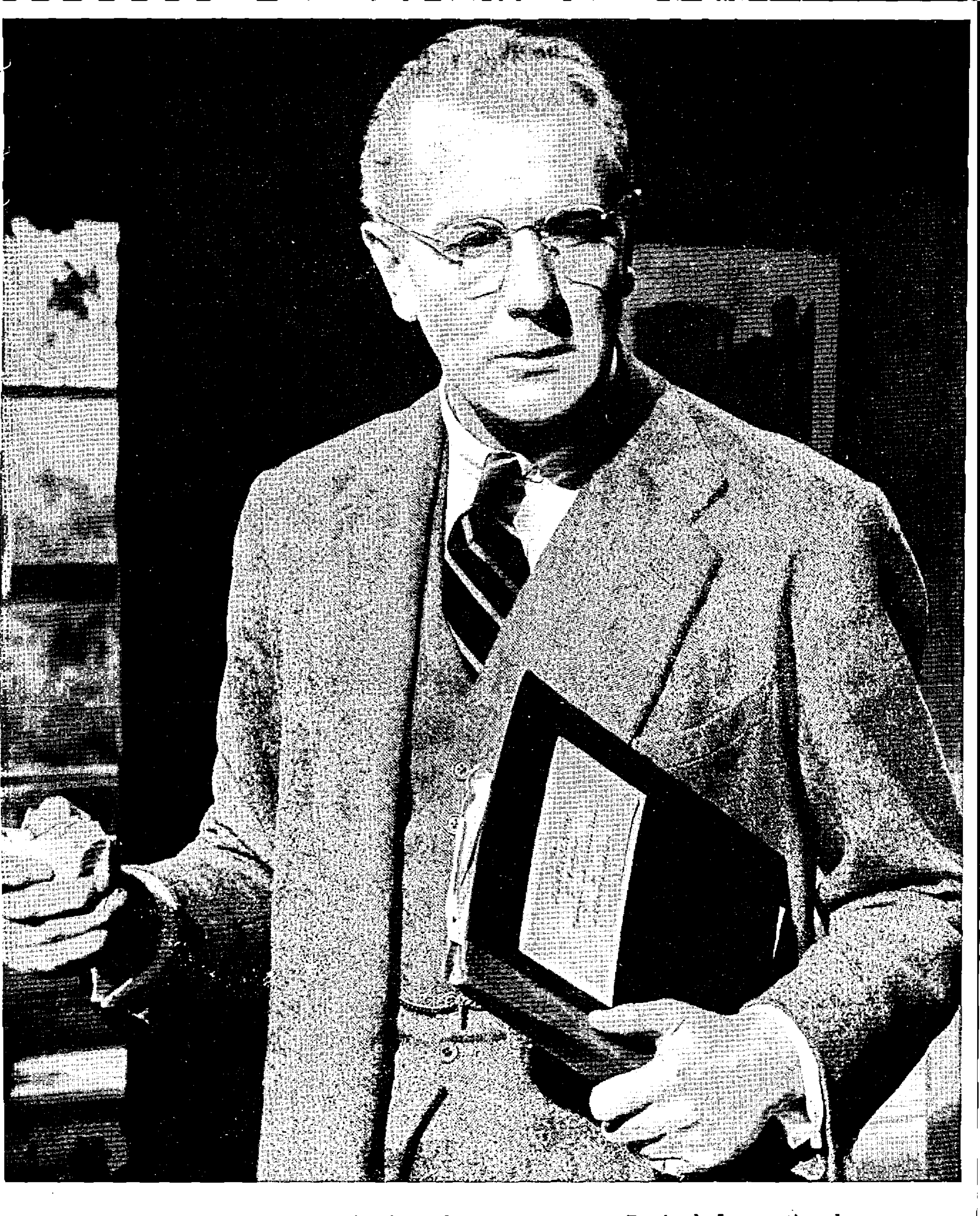
Burt Lancaster, Dorothy Mac Guire et Edmund Gwenn sont les vedettes de **MISTER 880** *(La bonne combine)*, la nouvelle réalisation de **Edmund Goulding.** *(20 th. Century Fox)*



Humphrey Bogart et Gloria Grahame sont les vedettes de **LE VIOLENT** (*In a lonely Place*), un film de Nicholas Ray. Sur notre photo de droite, on reconnait les deux acteurs répétant la même scène sous la direction de Nicholas Ray. (*Columbia Films S.A.*)



Voici une photo de travail de RIO GRANDE, la dernière superproduction de John Ford, tournée en juillet dernier à Moab dans l'Utah. Sur notre document, on *reconnait* le célèbre réalisateur (assis, au centre), entouré de Herbert J. Yates, président de Republic Pictures, producteur de ce film, et de John Wayne, l'acteur préféré de John Ford, vedette de RIO GRANDE avec Maureen O'Hara et Claude Jarman Jr. Republic Pictures - *Les Films Fernand Rivers*).



Michael Redgrave qui vient de remporter au Festival International de Cannes le Prix de la meilleure interprétation masculine pour **L'OMBRE D'UN HOMME** *(The Browning Version)* d'Anthony Asquith. Par ailleurs et pour le même film Terence Rattigan a obtenu le prix du meilleur scénario. *(J. Arthur Rank Organisation - Distribution Victory Films)*



Anne Baxter et Georges Sanders
dans ALL ABOUT EVE... de
Joseph L. Mankiewicz

CAHIERS DU CINÉMA

REVUE MENSUELLE DU CINÉMA ET DU TÉLÉCINÉMA

146 CHAMPS-ÉLYSÉES PARIS (8e) - ÉLYSÉES 05-38

RÉDACTEURS EN CHEF : LO DUCA, J. DONIOL-VALCROZE ET A. BAZIN

TOME I **N° 2** **MAI 1951**

SOMMAIRE

Les photographies qui illustrent ce numéro sont dues à l'obligeance de POS, Ultramar Films, Universal, Terra Film, De Laurentiis, Sacha Gordine, Minerva, Lenfilm, London Films, 20 th Fox, Cineteca Italiana, Columbia, United Artists, Arx Film, Francinex, Warner Bros, Gaumont.

RÉDACTION DE ROME : 91, VIA SISTINA (TÉL. - 62-735)

PRIX DU NUMÉRO : 150 FR.

Abonnements 6 numéros * France, Colonies : 1.000 francs * Étranger : 1.200 francs
Adresser lettres, chèques ou mandats aux "Cahiers du Cinéma" 146 Champs-Élysées, Paris (8e)
Chèques Postaux : 7890-76 PARIS

Au sommaire des prochains numéros :

Des articles d'Alexandre Astruc, Audiberti, Pierre Bost, Brunius, François Chalais, René Clément, Robert Chazal, Lotte Eisner, Roger Leenhardt, Jacques Manuel, Claude Mauriac, Marcel Pagliero, Jean Queval, Claude Roy, J.-P. Vivet.
N° 3 : Vittorio de Sica et C. Zavattini : *Miracle à Milan*, Maurice Schérer : *Vanité que la peinture*, Pierre Viallet : *Télévision, portrait d'une Machine*, etc...

NOTRE COUVERTURE : « ALL ABOUT EVE... »



Paolo Stoppa dans « Miracolo a Milano » de Vittorio de Sica

LE FILM

justifie les moyens

par

LO DUCA

Devant l'énorme déplacement de moyens que tout festival impose pour la découverte de quelques films valables, sinon de valeur, on reste perplexe. Absorber chaque jour pendant vingt jours un minimum de deux films et quatre courts métrages, ne peut être une opération de l'esprit, d'autant que la plupart des films sont ici, nous le savons *a priori,* grâce à un choix codifié par l'orgueil national, piètre élément de mesure entre tous. Le mécanisme même des festivals devrait être mis en question, car le fruit d'une sélection extérieure ne pourra jamais donner autre chose qu'une foire. Que le cinéma national du Honduras ou du Siam choisisse un film pour un festival international ne devrait pas signifier une acceptation pure et simple. Or, s'il arrive qu'un festival rejette un film, cela ne s'est encore vu que pour des raison politiques, les seules qui ne devraient pas jouer... Un jury devrait *sélectionner* lui-même les apports nationaux et ne permettre que le passage de films jugés dignes d'une projection devant un public international. Hélas ! cela revient à poser la question du jury et la question du public. Les jurys qui président au destin des arts traditionnels n'ont jamais vu leurs rangs farcis de politiciens, d'amiraux, de magistrats en retraite, d'entrepreneurs en bâtiment; au cinéma, art populaire (sic), c'est là monnaie courante. De savants dosages ont enlevé à chaque jury ce mordant et cette compétence qui rendraient au cinéma des services essentiels. Il faudrait discuter encore de la nécessité de jurys internationaux et du rang intellectuel de leurs membres. Problèmes sans issue. Un festival remue trop d'intérêts, d'ambitions, de jalousies, voire de haines, pour éviter d'être mieux qu'une foire de luxe, avec hommes et femmes *ad hoc.* Il faut donc nous résigner, par amour du cinéma, à un état de choses insupportable à tout esprit honnête. Après tout, les rencontres internationales ne seront jamais assez nombreuses. Que le champagne noie donc le cinéma et que le cinéma vive !

Cannes a été cette année une véritable rencontre internationale. La Chine seule manquait à l'appel, à notre regret, et pour des raisons de temps sans doute. La possibilité d'un panorama direct, sans légendes et sans enthousiasmes de seconde main, est déjà un événement qui suffirait à nous faire accepter un festival, fût-il une mosaïque de défauts. De plus, Cannes nous a révélé des films.

Quels films ? Trois sur le plan de l'absolu. Cinq, sur un absolu élargi. Douze (et c'est beaucoup) sur le plan de l'intérêt général, en y comptant aussi les films « négatifs », c'est-à-dire les preuves de nos déceptions.

Aucun des trois films ne provient de la puissante industrie américaine, de l'orgueilleuse production soviétique ou des riches studios anglais.

" LOS OLVIDADOS " DE LUIS BUÑUEL.



LIGHTS OUT " DE MARK ROBSON.



Le premier film est *Miracolo a Milano,* suivi de près par *Los Olvidados* et par *Froken Julie.* Italie, Mexique, Suède.

Miracle à Milan de Vittorio de Sica avait contre lui une renommée débridée que la gloire de son metteur en scène augmentait chaque jour. Pour lui il avait les réticences vénéneuses de maints confrères qui avaient découvert dans ce film les plus ahurissants chevaux de Troie. J'ai entendu



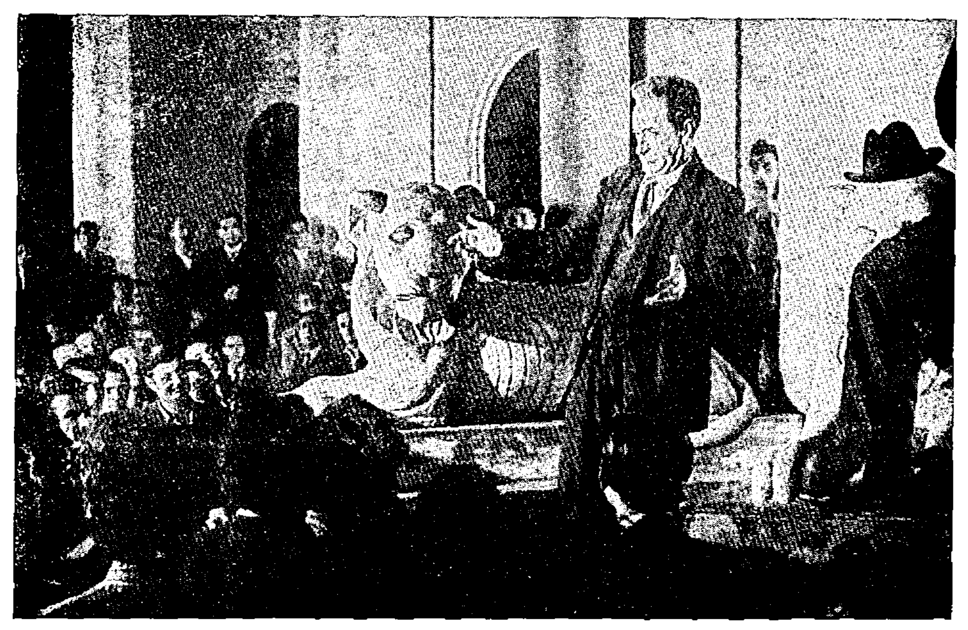
" FROKEN JULIE " DE ALF SJÖBERG.

des critiques de cinéma reprocher doctement à de Sica et à Zavattini leur méconnaissance de toute jurisprudence en matière de sous-sol.

J'ai vu d'autres confrères reconnaître dans la colombe de *Miracle à Milan* le pigeon de Picasso et l'enseigne du Saint-Esprit. D'aucuns, plus férus en géographie, calculèrent la dérive du voyage final, que les héros de l'histoire accomplissent sur un manche à balai, pour savoir *où* ces désespérés voulaient aller, l'Orient et l'Occident étant comme chacun sait des « no man's land » définitifs. Vittorio de Sica et Cesare Zavattini proposaient une fable, un jeu poétique enraciné dans leur temps : on se refusa à entrer dans le jeu, sous tous les prétextes, sauf celui qui aurait dû compter : le cinéma.

Sans suivre Jean Cocteau et Orson Welles quand ils affirment qu'on n'a pas vu un tel film depuis Chaplin — car il y a aussi *Voleur de bicyclettes* et *Give us this Day* — je crois que *Miracle à Milan* est une des plus belles œuvres du cinéma, où le mythe rejoint l'homme avec la simplicité des primitifs. Poudovkine, qui a un crédit plus sûr que celui des vagues plumitifs qui se sont attaqués au film, pense que *Miracle à Milan* garde toute la force du muet. C'est en partie la clé de l'œuvre de Vittorio de Sica, mais il ne s'agit que d'une conclusion *a posteriori*. L'extrême dépouillement du film ne pouvait nous donner qu'un dialogue indicatif. Les images, grâce à leur montage, parlent davantage. Le cinéma muet sert de comparaison, mais il ne pouvait être que muet. C'était en quelque sorte un incident technique et l'on a déjà observé que Dreyer — dans *La Passion de Jeanne d'Arc* — fit parler ses personnages, pour y renoncer dès que le son dénoua ses sortilèges. Dans *Miracle à Milan* la vanité des dialogues coïncide avec la recherche d'un style.

Toto dans « Napoli Milionaria » d'Eduardo de Filippo.



Zavattini a donné au film son propre langage, son humour des objets et des mots, son amour de l'invention à l'état pur. Zavattini-de Sica rappellent le tandem Prévert-Carné, si nous exceptons la roublardise de Prévert et l'humanité de Vittorio de Sica. Dans *Miracle à Milan*, Toto n'est qu'un des anges du ciel zavattinien. Il faut se donner la peine de connaître le dessin et le dessein de ce ciel et surtout ne pas le méconnaître, avec l'excuse qu'il est joyeux et amer, au lieu d'être pédant et doucereux, comme il sied pour un certain monde venu à la critique au sortir des bancs de l'école. *Miracle à Milan* est d'autant plus proche de Zavattini que Milan est son cadre et le milanais son langage. Mais de Sica est entré dans le jeu. Jamais Milan n'avait trouvé un interprète plus ému, plus savant dans ses découvertes, plus sensible à sa vérité. Milan a eu Stendhal. La ville était devenue laide, depuis; puissante, active, intelligente, moderne, mais laide. Milan a trouvé de Sica. Autre miracle.

Nous reviendrons sur ce film, dont nous soulignons dès maintenant les sommets : le tableau de Breugel — l'hiver sur la zone — éclairé soudain par un rayon de soleil dans lequel les mendiants viennent se chauffer; et le train de luxe qui passe peu après, ralenti par le brouilard. Une porte dressée sur le vide qui fait sourire un enfant. Le spectacle payant des pauvres : le coucher du soleil (*Se ne va... se ne va... bravo !*). La loterie : premier prix, un poulet, un vrai. Les millionnaires qui vont jusqu'à l'aboiement pendant la vente du terrain des gueux. La trahison du Judas local. L'attaque irrésistible... Plus on y songe, plus on voit les richesses de *Miracolo a Milano*. Laissons là cet inventaire. Chaque ami du cinéma le fera pour nous, en s'approchant du film comme il faut s'approcher d'un poème linéaire et hermétique à la fois (1).

Luis Buñuel n'a jamais été oublié. *Los Olvidados* nous a rendu le surréaliste de *Le chien andalou* (1929) et l'impressionniste de *Los Hurdos* (1934). L'impressionnisme a servi au « document » que Buñuel nous donne dans son film; le surréalisme a servi à la fabrication des rêves (un n'est que l'agonie d'une prunelle qui s'éteint) et à justifier le parti pris de sadisme : un vieil aveugle dont on écrase la face, le meurtre d'un garçon, deux poulets tués à coups de bâton, un cul-de-jatte volé en plein rue et privé de son chariot, un cadavre roulé dans les ordures, etc. Malgré ces péchés mignons, le film se tient par sa rigueur, aidé sans doute par sa dureté, mais anobli par la présence du metteur en scène. Je n'ai vu que de Sica, Ekk, Daquin et Chrichton qui sachent révéler sur l'enfant et l'adolecent ce que Buñuel nous montre; sa cruauté le pousse encore plus loin et lui permet d'atteindre un absolu fascinant qui va au-delà du film et du scénario. Buñuel a été aidé par les images de Gabriel Figueroa qui a renoncé enfin aux prodigieuses cartes postales qui sortaient de sa caméra sans que jamais un nuage ne les ternît. Mexico, sa banlieue, ses coins sordides semblent avoir trouvé une vie nouvelle, intense comme le ciel le plus pur (2).

Froken Julie (*Mademoiselle Julie*) a conquis les cinéastes malgré la pièce de Strindberg d'où le film est adroitement tiré. Un monde s'est effondré deux fois, l'univers a vomi ses poisons et ses faux poisons et on demande encore à écouter pieusement les recettes dramatiques de Strindberg (ou de Ibsen, pour compléter le blasphème) simplement parce que certains critiques ne les ont pas assimilées. Pour l'honneur d'Alf



Suzanne Cloutier, J.-B. Caussimon et Gérard Philipe dans « Juliette ou la clef des songes » de Marcel Carné.

Sjöberg, nous pensons que Strindbeg n'est qu'un nom dont le metteur en scène se sert pour étayer son thème. *Julie* est le contraire d'*Iris* (1946). Dans ce film, Iris était une femme de chambre qui aime un officier; Julie est une fille de famille qui tombe dans les bras d'un valet de chambre, à l'aide de la Saint-Jean. Ces prétextes sociaux nous font sourire. Il est inconcevable que le problème soit posé aujourd'hui, même *in vitro*, pour le jeu. *Himlaspelet* (1942), *Iris och Löjtnantshjärta*, *Hets* (1942) que Cannes couronna en 1947, l'inégal *Bara en Mor* (1950) montraient déjà la maîtrise de Sjöberg et ses vingt années de travail (il a juste quarante-huit ans). *Froken Julie* en fait un metteur en scène de tout premier plan. Certains raccords systématiques *à l'intérieur du plan* ont l'aisance du génie. Dans plusieurs rappels du passé, Sjöberg ne coupe pas mais déplace sa caméra : un personnage du passé traverse sans encombre le présent, sans imparfait et sans conditionnel, avec une telle logique visuelle que cela est immédiatement admis et saisi. Certes, il y a un côté exploit qui devrait glacer le conte. Il n'en est rien. Chacune des virtuosités de ce film s'impose comme une nécessité du langage.

L'interprète de *Froken Julie* (3), Anita Bjork semble détruire son essence d'artiste. Elle est tellement Julie qu'on dirait qu'elle ne pourra jamais être quelqu'un d'autre. Cela est arrivé déjà à la Falconetti. Sa



Raf Vallone dans « Cristo Proibito » de Curzio Malaparte.

mesure sauve peut être le film de Sjöberg de son penchant aux glissades mélodramatiques. De justesse, d'ailleurs.

De l'absolu, les convenances nous mènent à un relatif de bon aloi. *Il cammino della speranza* (*Le Chemin de l'espérance*) de Pietro Germi, interprété par Raf Vallone et Elena Varzi, méritait une attention plus soutenue que celle dont il a joui. C'est un des films les plus engagés dans la recherche — et l'aboutissement — d'un langage de cinéma (4). L'unité, l'équilibre, la solidité du film auraient dû faire oublier l'artificiel de la

Cinq fin (de laquelle, au demeurant, nous ne savons rien, car on a cru nécessaire de confier à un bonze français de la diction les derniers mètres).

All about Eve (*...Eve*) nous est arrivé avec la célébrité d'un film hors discussion, parfait dans son essence, sa structure, son mécanisme, sa réalisation. Ce qui est vrai (5). Mankiewicz donne une leçon de mise en scène, telle qu'on l'entend sur les plateaux californiens, qui l'impose au monde du cinéma. Il n'y a pas une faute dans le film et personne ne jouera jamais comme le font Bette Davis, Anne Baxter (Eve), George Sanders, Celeste Holm, Gary Merrill. C'est sans doute par un loisir inattendu de l'esprit d'analyse qu'on se demande, à la fin, si le même rodage de jeu, la même mise en scène, le même éclairage idéal, les mêmes acteurs n'auraient pu donner une pièce de théâtre aussi parfaite que le film.

Une question similaire se pose devant le film très réussi de Jacques Becker (6), *Edouard et Caroline*. Question peut-être injuste pour Becker,

qui appartient à un autre héritage que Mankiewicz, et pour qui le cinéma et son langage priment les nécessités du spectacle. L'air de famille qui existe dans les deux films, leurs notations attentives jusqu'à la cruauté et au rire, sont à l'honneur des deux metteurs en scène.

Cristo Proibito (*Christ interdit*) était aussi attendu que les meilleurs films du festival. Les raison n'en étaient pas toutes cinématographiques et on guettait Malaparte auteur du film, du sujet, du scénario, des dialogue, de la musique (7). Le guet réussit. Curzio Malaparte donna une nouvelle version de son personnage — qui serait presque une nouvelle mouture de Jésus-Christ, si on le poussait derrière ses derniers arguments — et le film s'effondra. On tourne les pages d'un livre, on tourne les ailes d'une girouette, mais on subit l'image. Sans Malaparte, le film aurait eu de plus hautes chances, ne serait-ce que pour son contenu documentaire et lyrique, pour son interprétation passionnée. Mais Malaparte n'a pas fait un film : un alibi, plutôt. Un alibi extravagant, que personne ne lui demandait. L'uniformité tonale du film, sa tension monocorde, ses complaisances et ses fourberies de style et de langage firent le reste. *Chris interdit* reste un film curieux, avec des veines souvent riches et alléchantes, qui honore ceux qui eurent le courage de l'entreprendre.

La renommée joua aussi un mauvais tour à *Juliette ou la Clef des songes* de Marcel Carné (8). Fatigue du festival, usure des mythes, hasard d'un soir de mistral, *Juliette* a été accueilli avec peine. Je témoigne que la salle a véritablement souffert de ne pas croire. Pourtant, le film est là, avec ses images envoûtantes qui n'ont pas envoûté ce soir-là, avec sa musique juste et claire, avec sa mise en scène éblouissante, ses interprètes, sa construction. Peut-être personne ne sut répondre à une question redoutable : « Et après ? » Quoi qu'il en soit, notre devoir le plus élémentaire nous ordonne de garder ouvert le dossier de *Juliette ou la Clef des songes*. Nous voudrions y glisser une émotion qui n'est pas venue et que nous attendons encore.

Une déception d'un autre ordre nous vient de *Moussorgsky* (9), un long film en sovcolor — lire « aghfacolor » — de 1950. Ici aussi on remarque des éléments séparés de valeur incomparable : musique, couleur, opéras universellement connus, trouvailles de montage (qui nous changent des volets, tel ce passage d'une scène à l'autre à travers la flamme d'une bougie). Assemblé, le tout a donné un des films les plus ennuyeux de la saison, qui n'en manque pas. Une pédanterie insupportable a fait place à la liberté et à l'ellipse du premier âge du cinéma soviétique. Si aujourd'hui Eisenstein devait passer de la viande pourrie à l'émeute du *Cuirassé Potemkine*, il serait sans doute obligé d'illustrer la pourriture à travers les siècles, sans compter quelques couplets à la gloire des attitudes révolutionnaires *uniques* du peuple russe. Le plus clair du scénario de *Moussorgsky* nous prouve qu'il n'y a de musique que russe (Beethoven est cité à titre exceptionnel) et que Moussorgsky — qui fut joué par le Théâtre Impérial et par l'Occident au grand complet — était un fils du peuple travaillant pour le peuple. Cela serait peut-être cru, voire admiré; encore eût-il fallu réaliser un bon film.

Les surprises furent nombreuses à Cannes. *Caiçara* d'Adolfo Celi, film brésilien de la nouvelle production de Cavalcanti (10), donna à réfléchir, par sa forme correcte et la richesse de ses thèmes. *La balandra*

« *Isabel* » *llego esta tarde* (4), film vénézuelien de Ch. Christensen, frappa par les qualités exemplaires de ses images. *Naples millionnaire* (12) révéla un cinéma napolitain dans la meilleure source du cinéma italien de l'après-guerre. Mais personne ne savait que son auteur, Eduardo de Filippo, est un des hommes de théâtre les plus vivants d'Italie. Le divertissement de Preston Sturges *Mad Wednesday* (13) et l'exhumation de Harold Lloyd prouvèrent qu'on peut rire sans que le cœur y soit. La nouvelle version d'« An American Tragedy », *A place in the Sun* (14) de George Stevens, fit regretter celle de 1931, que Josef von Sternberg tailla sur Theodore Dreiser. Pour *The Tales of Hoffmann* (15) le public réagit comme devant *Moussorgsky*, bien que Powell et Pressburger n'affirment pas d'un ton péremptoire que le ballet est chose britannique et que le reste du monde est indigne du soleil. Mais l'opéra, l'opérette et le ballet devraient se contenter de leur scène. Le ballet a trouvé parfois un collaborateur dans l'appareil de prise de vues, mais n'exagérons pas. *The Red Shoes* créait une notion nouvelle du ballet en fonction du cinéma en couleurs. Avoir voulu faire de l'illustration sonore des « Contes d'Hoffmann » est certes une lourde erreur du cinéma anglais. Des prodiges techniques ont été réalisés (chaque catégorie d'instruments enregistrée à part et puis mixée, recherches chromatiques, etc.) en pure perte. Il se trouva ainsi qu'un (*L'ombre d'un homme*) d'Anthony Asquith (16), de même que *Brief* film modeste soutînt le cinéma d'outre-Manche : *The Browning Version* *Encounter* effaça jadis *César et Cléopatre* et ses six cents millions.

Un festival annuel ne peut pas avoir le privilège du Festival d'Antibes qui puise imperturbable dans un demi-siècle de cinéma et dans la liberté intellectuelle de ses participants. Il faut bien rendre des comptes et les comptables sont trop nombreux pour être honnêtes. Renonçons à l' « intérêt général ». Renonçons à l'absolu élargi. Restons à l'absolu. Les trois



Boris Godounov dans « Moussorgsky » de Grigori Rochal.



« The Tales of Hoffmann » de Michael Powell et Emeric Pressburger.

films de Cannes appartiennent à Cannes. Quand nous les reverrons à Antibes, en 1971 ou 1991, nous saurons quand même qu'ils connurent leur première gloire en 1951, au IVe Festival International du Film.

(1) MIRACOLO A MILANO de Vittorio de Sica, d'après le roman de Cesare Zavattini « Totó il buono ». *Scénario :* Zavattini et de Sica, en collaboration avec Suso Cecchi d'Amico, Mario Chiari, Adolfo Franci. *Images :* Aldo Graziati (G.R. Aldo). *Musique :* Alessandro Cicognini. *Interprétation :* Emma Gramatica (Lolotta), Francesco Golisano (Totó), Paolo Stoppa (Rappi), Brunella Bovo (Edwige), etc. *Production :* P.D.S. - ENIC 1951.

(2) LOS OLVIDADOS (LES OUBLIÉS) de Luis Buñuel. *Scénario :* Buñuel et Luis Alcoriza. *Images :* Gabriel Figueroa. *Interprétation :* Alfonso Mejia, Roberto Cobo, Estela Inda, Miguel Inclan, Alma Delia Fuentes. *Production :* Oscar Dancigers, 1950.

(3) FROKEN JULIE (MADEMOISELLE JULIE) de Alf Sjöberg, d'après la pièce de Strindberg. *Décor :* Bibi Lindstrom. *Musique :* Dag Wiren. *Images :* Goran Strindberg. *Montage :* Lennart Wallen. *Interprétation :* Anita Bjork, Ulf Palme, Anders Henrikson. *Production :* Terra Film, 1950.

(4) IL CAMMINO DELLA SPERANZA (LE CHEMIN DE L'ESPÉRANCE de Pietro Germi. *Sujet et adaptation :* Germi, Federico Fellini et Tullio Pinelli. *Images :* Leonida Barboni. *Musique :* Carlo Rustichelli. *Interprétation :* Raf Vallone (Saro), Elena Varzi (Barbara), Saro Urzi (Ciccio). *Production :* Luigi Rovere-Lux 1950.

(5) V. Filmographie p. 30.

(6) ÉDOUARD ET CAROLINE de Jacques Becker. *Scénario :* Becker et Annette Wademant. *Images :* Robert Lefebvre. *Interprétation :* Anne Vernon, Daniel Gelin, Elina Labourdette. *Production :* Raymond Borderie, 1951.

(7) CRISTO PROIBITO (CHRIST INTERDIT) de Curzio Malaparte. *Images :* Gabor Pogany. *Interprétation :* Raf Vallone, Elena Varzi, Alain Cuny, Philippe Lemaire, Gino Cervi. *Production :* Minerva, 1951.

(8) JULIETTE ou LA CLEF DES SONGES de Marcel Carné, d'après la pièce de Georges Neveux. *Scénario :* Jacques Viot et Carné. *Images :* Henri Alekan. *Musique :* Josef Kosma. *Décors :* Jacques Colombier. *Interprétation :* Gérard Philippe, Suzanne Cloutier. *Production :* Sacha Gordine, 1951.

(9) MOUSSORGSKY de Grigori Rochal. *Scénario :* Anna Abramova et Rochal. *Images :* Michel Maguid, Lev. Sokolski. *Interprétation :* Alexandre Borissov (Moussorgsky), Nicolas Tcherkassov (Stassov), André Popov (Rimski-Korsakov), Lioubov Orlova (Platonova). *Production :* Lenfilm, 1950.

(10) CAIÇARA de Adolfo Celi. *Musique :* Francisco Mignone. *Images :* H. E. Fowle. *Interprétation :* Eliane Lage (Marina), Abilio Pereira de Almeida. *Production :* Cavalcanti, 1950.

(11) LA BALANDRA « ISABEL » LLEGO ESTA TARDE (LE PETIT BATEAU « ISABEL » EST RENTRE CE SOIR) de Carlos-Hayo Christensen. *Scénario :* Guillermo Meneses. *Images :* José M. Beltran. *Musique :* Enrique Serrano. *Interprétation :* Arturo de Cordova, Virginia Luque, Juana Sujo. *Production :* Bolivar-Film, 1950.

(12) NAPOLI MILIONARIA (NAPLES MILLIONNAIRE) de Eduardo de Filippo. *Scénario :* Piero Tellini, de Filippo et A. Majuri. *Images :* Aldo Tonti. *Musique :* Nino Rota. *Interprétation :* Eduardo de Filippo, Mario Soldati, Leda Gloria, Carlo Ninchi, Dante Maggio, Titina de Filippo. *Production :* Dino de Laurentiis, 1950.

(13) MAD WEDNESDAY (OH ! QUEL MERCREDI...) de Preston Sturges. *Images :* Robert Pittack. *Interprétation :* Harold Lloyd. *Production :* R.K.O., 1950.

(14) A PLACE IN THE SUN de George Stevens, d'après « An American Tragedy », de Th. Dreiser. *Images :* William C. Meller. *Interprétation :* Montgomery Clift, Elizabeth Taylor. *Production :* G. Stevens-Paramount, 1950.

(15) THE TALES OF HOFFMANN de Michael Powell et Emeric Pressburger. En technicolor. *Images :* Christopher Challis. *Décors :* Hein Heckroth. *Musique :* Offenbach. *Chorégraphie :* Frederick Ashton. *Montage :* Reginald Mills. *Interprétation :* Moira Shearer, Ludmilla Tchérina, Ann Ayars, Léonide Massine, Robert Rounseville. *Production :* London Films, 1950.

(16) THE BROWNING VERSION de Anthony Asquith, d'après le roman de Terence Rattigan. *Images :* Desmond Dickinson. *Interprétation :* Michael Redgrave, Jean Kent, Nigel Patrick. *Production :* Teddy Baird, 1951.



Bette Davis dans « All about Eve... » de Joseph L. Mankiewicz.

All about Mankiewicz

(de *SI J'AVAIS UN MILLION* à *ÈVE...*)

par

JACQUES DONIOL-VALCROZE

« J'aimerais quitter cette région de brouillard intellectuel. La ville de Los Angeles s'est définie elle-même il y a quelque temps de façon édifiante. Le journal *The Mirror* avait organisé un referendum pour désigner le plus distingué des habitants de l'endroit durant l'année 1950. La palme a été donnée à l'équipe de football de l'U.C.L.A. ! Dieu désire sans doute que Los Angeles devienne un désert car son existence comme cité est un défi à Sa volonté. Un jour quelqu'un appuyera sur le bon bouton et la ville retournera au néant. Personnellement je désire que mes enfants lisent des livres et rencontrent des gens qui sachent parler d'autre chose que de cinéma. Je désire que ma femme Rosa ait une chance de remonter sur la scène. C'est une excellente actrice et une femme intelligente : ici elle perd son temps. Etre le mari ou la femme d'une personnalité hollywoodienne c'est comme si vous aviez une maladie contagieuse : vous devenez celui ou celle dont la présence n'est nulle part souhaitée. Je désire donner ma mesure dans le théâtre. Je n'ai pas le don de double vue et je peux me tromper mais je pense que là aussi j'ai mon mot à dire. Depuis toujours le trafic s'est fait en sens unique de Broadway vers New-York. Le moment est venu de « renverser la vapeur ».

Qui parle ainsi de la ville sacrée, de la cité miracle ? Quel homme aigri et déçu par l'éhec ? Quel jaloux, quel envieux, quel petit homme amer rongé par le succès des autres ?

Il s'appelle Herman J. Mankiewicz, il a toujours réussi tout ce qu'il a entrepris et il est à l'heure actuelle le réalisateur le plus fêté et le plus estimé d'Hollywood. Il a eu l'Oscar en 1949 pour *A Letter to Three Wives* et il vient d'en remporter dix pour son dernier film *All about Eve*.

A l'entendre parler ainsi on comprend mieux qu'il passe à Hollywood pour un phénomène et que *Life* dans son numéro du 12 mars 1951 lui consacre un article de dix pages d'où est extraite la citation ci-dessus et où neuf personnes (un producteur, un ami, Linda Darnell, sa secrétaire Adelaïde, Celeste Holm, sa sœur Erna, son frère Herman un psychiâtre, Darryl F. Zanuck) se penchent sur le curieux cas de Joe qui a réussi et qui n'est pas content, comportement anormal aux yeux de ses concitoyens « moyens » pour qui la réussite est le critérium. Aucun cas anormal pourtant dans son ascendance : son père était un brillant professeur de Faculté, sa mère la crème des femmes, sa sœur aussi, son frère Herman célèbre

scénariste est, paraît-il, un « jolly good fellow ». D'autre part le déroulement de l'existence de Joe semble tout à fait normal : naissance en 1909 à Wilkes Barre (Pennsylvanie), école communale 64 à New-York, collège de Stuyvesant, Université de Columbia (où d'inquiétantes dispositions pour la littérature sont heureusement compensées par de rassurantes dispositions pour le football et le basket), correspondance du *Chicago Tribune* à Berlin, mise au point des versions anglaises de l'U.F.A., scénariste à la Paramount, une première femme, producteur à la Metro, un premier fils, une seconde femme, deux nouveaux fils, enfin producteur-scénariste-réalisateur à la Fox. Succès, gloire, argent : une brillante carrière certes mais il n'y a rien à première vue, qui indique chez Joe des prédispositions à la révolte, rien de ces signes malsains et visibles à l'œil nu qui « maudissent » un Rimbaud ou un Van Gogh, rien même de cette insolence glacée ou exubérante qui voue un Chaplin, un Sternberg, voire un Welles à certaines formes de persécutions qui vont de la risée publique à l'expulsion. Qe l'on examine pourtant de plus près les origines de Joe et les premiers doutes naîtront. Il faut en effet avouer, pour ne rien dissimuler au lecteur, que les Mankiewicz sont d'origine européenne; pire : originaires de Posen, petite ville située dans une région mal placée qui a appartenu alternativement aux Russes, aux Polonais, aux Allemands, puis aux Polonais, aux Allemands, aux Russes, puis... etc. Il se trouva un jour un Mankiewicz pris du désir de voir toujours les mêmes boutons aux uniformes des sergents de ville : il émigra. Voilà pourquoi Joseph naquit à Wilkes-Barre. Mais, malgré tout, les faits sont là : Posen n'a jamais été dans la Pennsylvanie.



L'article, déjà cité, de *Life* est plein de détails piquants et révélateurs : Linda Darnell y souhaite que toutes les femmes puissent fumer la pipe. Le narrateur y explique que le secret de l'universalité des films américains est d'être confectionnés pour un niveau mental de douze ans : passé cet âge c'est le « flop » (le four); il n'y a eu, paraît-il, que deux exceptions à cette règle depuis dix ans : *The Lost Week-end* et *The Best Years of Our Lives*. Quant à Mankiewicz, voilà ce qu'il pense des exploitants de salles de cinéma : « Des gars qui sont tout juste bons à enlever le chewing-gum des tapis et à surveiller les adolescents qui vont peloter les filles au balcon (sic) ». Du coup il paraît que les exploitants ont boycotté *House of Strangers*. « Inexact, répond Mankiewicz, ce film a été sifflé parce qu'il était mauvais. Boycottage ! Allons donc... est-ce qu'un lapin boycotte la laitue, est-ce qu'un matelot boycotte la marine ? » On apprend bien d'autres choses dans cet article de *Life* et surtout que Mankiewicz étonne son entourage. A tel point que neuf personnes ont éprouvé le besoin de se réunir pour se demander comment il était possible qu'un énergumène de ce genre pût réussir surtout en faisant de bons films. Naïveté ? Déformation professionnelle ? Vague jalousie ? Peu importe. D'ailleurs j'arrête ici l'exégèse de cet article. Malgré ses mille lignes, ses chiffres, ses anecdotes, sa documentation précise il ne nous apprend pas grand chose. Il nous décrit Joe, il ne nous fait pas connaître Mankiewicz. Essayons donc de prendre le problème par un autre bout.



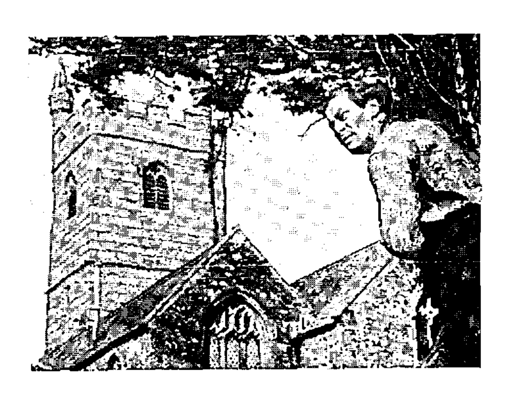
" DRAGENWYCK " (1946)



SOMEWHERE IN THE NIGHT (1946).



" THE GHOST AND MRS MUIR " (1947).



" ESCAPE " (1948).



" A LETTER TO THREE WIVES " (1948).



" HOUSE OF STRANGERS " (1949).

La réussite commerciale de Mankiewicz ne nous intéresse pas en elle-même mais elle est singulière dans la mesure où nous pensons que la possibilité de création cinématographique est liée aux conditions économiques de la production, dans la mesure où un auteur de film trouve le *biais*, le stratagème, parodique ou autre, qui lui permet de s'exprimer sans heurter les tabous financiers ou les interdits moraux (toutes questions étudiées dans ce même numéro par Pierre Kast avec amitié et humour). Si Mankiewicz a si bien résolu la question, n'est-ce pas surtout parce qu'il était mieux placé que les autres ? Il est à la fois producteur-scénariste et réalisateur de ses propres films et il a parcouru l'itinéraire dans un sens peu courant, scénariste d'abord, producteur ensuite, réalisateur enfin. Donc avant que d'aborder la réalisation il a eu tout loisir (plus de cinquante de ses scénarios ont été tournés) d'étudier le problème du scénario en lui-même puis par rapport à la production étudiée elle-même du point de vue impérieux du producteur par rapport à la réalisation. Aujourd'hui quand il élabore un film : Joe producteur demande à Joe scénariste le scénario que désire Joe réalisateur et lui donne les meilleures conditions pour le réaliser.

*
* *

Mankiewicz a conduit sa barque prudemment. Rien d'un étourdi comme Welles qui travaille du premier coup dans le génie et débute sur le coup d'éclat type (*Citizen Kane*) à vous brouiller avec tout le monde. Mankiewicz, qui désirait mettre en scène depuis dix ans et connaissait bien le métier, débute sur le modeste *Dragonwyck* produit par Lubitsch, continue par *Somewhere in the Night*, énigmatique, captivant mais vite à bout de souffle et qui tourne court, puis par *The Late George Apley* que nous ignorons mais qui est (paraît-il) assez insignifiant, cisèle l'exquis *The ghost and Mrs Muir* histoire de prouver que l'on peut encore innover dans la comédie de fantômes, réalise en Angleterre *Escape* inconnu en France et digne (dit-on) de l'Hitchcock des bons jours. Rien jusque-là ne désigne Mankiewicz à l'attention autrement que comme un intelligent réalisateur. C'est alors qu'il estime que le temps des apprentissages est terminé et fait éclater un merveilleux feu d'artifice au firmament des images mouvantes : *A Letter to Three Wives*. Ce film platement baptisé *Chaînes conjugales* passa totalement inaperçu en France. C'est pourtant une pièce maîtresse et je n'oserai pas affirmer que *All About Eve* (que je n'ai vu qu'une seule fois) lui soit supérieur d'une manière flagrante. Peu après ce fut *House of Strangers* que son auteur déclare raté. Injuste sévérité car l'œuvre est drue, forte, serrée, tendue, équivalente, comme l'a justement dit Jean-Luc Godard (1), à ce que sont en littérature les romans d'Alberto Moravia. Puis vint *No way out* que nous verrons bientôt et enfin *All About Eve*.

Il est inutile d'analyser en détail tous les films de Mankiewicz. *A Letter to Three Wives* et *All About Eve* doivent seuls retenir l'attention. On se souvient peut-être de l'argument du premier : Quatre amies vivent dans une petite ville américaine. Un samedi elles doivent partir en excursion

(1) *La Gazette du Cinéma*, juin 1950.



J.L. Mankiewicz avec Peggy Cummins pendant la réalisation d' « d'Escape ».

avec un pensionnat de fillettes, mais elle ne sont que trois au rendez-vous. La seule d'entre elles qui ne soit pas mariée n'est pas là. Au moment où le bateau qui les emmène pour ce petit voyage va lever l'ancre, un télégramme arrive : c'est l'absente qui s'excuse de ne pas être venue et leur annonce qu'elle quitte définitivement la ville... avec un de leurs maris. Personne au début n'ajoute foi à ce télégramme, mais bientôt le doute pénètre dans les esprits et chacune d'elles sait qu'il ne sera levé que le soir au retour. Le film raconte ces vingt-quatre heures d'angoisse, de demi-certitude. Chacune croyait vivre dans un univers tranquille et sûr, où les petits incidents ne portaient pas à conséquence, pourtant tout va peut-être se voir remis en cause, l'aube prochaine risque soudain de se lever sur la solitude et le drame... et chacune de chercher dans le passé des raisons de s'inquiéter ou de se rassurer. Trois retours en arrière donc, qui sont plutôt trois réflexions sur le passé où l'on sent trois façons différentes de se souvenir, d'être lucide, de chercher à dépister dans des souvenirs anodins ce qui aurait pû être une faille, une fissure, un germe



Une scène de « No Way Out » avec Richard Widmark.

de drames et de mauvais lendemains, trois examens de conscience en fin de compte, où Mankiewicz se révèle un « introspecteur » de qualité, un analyste subtil, un humoriste inquiétant qui allume en douce des pétards sous le bien-fondé des institutions les plus respectables : la fidélité conjugale, le foyer, les droits du mari, ceux de la femme, ceux des enfants, etc...

Le découpage est tellement sûr, tellement souple, tellement aisé que l'on serait bien embarrassé à propos de ce film de parler de ce monstre à mille têtes : la technique cinématographique. Elle est ici totalement invisible. Mankiewicz cinématographie comme il respire : avec aisance, avec une déconcertante facilité. Nul doute que cette facilité ne soit le résultat de mille efforts, mais où, quand, comment ? Ni vu, ni connu, je t'embrouille. Nous constatons l'existence d'un style et ce style même est malaisé à définir. La première réponse qui vient à l'esprit : c'est le style d'un romancier. Mais nous verrons plus loin que notre homme très attiré par le théâtre (présentement il monte des pièces — comme Visconti) semble se concevoir d'abord comme un auteur dramatique.

Et maintenant voici *All About Eve.*

...Ce soir-là, Eve Harrington reçoit, des mains d'un vieux monsieur à la voix chevrotante, la « Sarah Siddons Award », récompense qui, chaque année, signale au monde la plus grande actrice du théâtre. Dans la salle

fastueusement vieillotte tous les amis et amies, tous les ennemis et ennemies d'Eve sont là et se souviennent...

Le sujet est donc : qui est Eve ? Une jeune fille inconnue, une admiratrice de la grande Bette Davis, qui réussit à forcer son intimité, à devenir sa doublure, à prendre sa place, à s'élancer vers la gloire aidée par un puissant critique aussi peu scrupuleux qu'elle. Est-ce donc cela le sujet : « *Dans la jungle de pierre* (sic), *un agneau intrigant* » (*Time,* 16 octobre 1950) ? Peut-être. Mais c'est aussi l'histoire de Bette Davis, une extraordinaire Bette Davis qui aurait pu jouer *Sunset Boulevard* et qui ne joue pas dans *Eve* son rôle habituel puisque c'est Anne Baxter qui y joue le rôle de Bette Davis-cinéma, Bette Davis y jouant le rôle de Bette Davis-dans-la-vie (1). C'est aussi l'histoire du plus célèbre critique new-yorkais vivant, George Jean Nathan, facilement reconnaissable, paraît-il, à ses cols de fourrure, ses porte-cigarettes et son dédain total à l'égard d'Hollywood (Mankiewicz s'est tiré de ce mauvais pas en faisant citer le nom de Nathan par le critique-dans-le-film interprété par George Sanders). C'est aussi l'histoire de... etc.

En bref ce qui intéresse surtout Mankiewicz (ici comme dans la plupart de ses autres films) ce sont les femmes et à travers les femmes la permanence d'une certaine féminité, l'archétype d'une façon certaine d'être une femelle et en conséquence de quoi de ne pas être un homme. Et à tous les coups c'est la femme qui gagne et une forme de civilisation qui est manifestement féminine et parfois américaine. Une civilisation dont les meilleures filles sont « les Filles de la Révolution ». Vous savez bien : celles qui ont fait plus que quiconque pour la célébrité de Mac et qui le porteront au pouvoir si Dieu... (Ah Seigneur faites, mais faites donc couler le sang des hommes, nous n'avons que faire du reste) ...si Dieu donc continue de leur prêter vie et une parcelle de sa puissance. En passant, Mankiewicz fait semblant d'attaquer le théâtre et les milieux de théâtre, mais il ne lui cherche qu'une querelle d'amoureux : il brûle d'envie de grimper sur le chariot et lui, dont nous pensons qu'il est un des premiers romanciers authentiques du cinéma, dit : « Il y a longtemps que j'avais le sujet dans la tête, mais il me manquait un rebondissement central, il me manquait un SECOND ACTE... ». Paradoxe ? Non. En portant à l'écran ses *Parents Terribles,* Cocteau est resté aussi près que possible du théâtre; résultat : du cinéma, du meilleur, du cinéma-cinéma. Mankiewicz a écrit et réalisé *Eve* en auteur dramatique; résultat : un étonnant roman en images mouvantes. En fait, rien dans le film ne relève d'une optique ou d'une esthétique que l'on a coutume — assez bêtement — de nommer cinématographique. Retours en arrière puis retours au présent se succèdent sur le mode subjectif d'un, puis d'un autre, puis d'un troisième personnage sans aucune de ces justifications extérieures qui font dire que les images projetées peuvent dire ce que le verbe sautillant sur les planches ne peut pas dire. Nous sommes loin de *Citizen Kane* ! Et de ses images-reines et de ses cadrages-rois... etc... Eh bien non. Nous sommes tout près. Et pour nous faciliter la tâche,

(1) Mieux. Dans l'histoire Margo-Bette Davis estime que le moment est venu pour elle d'épouser le metteur en scène-Gary Merril. Bette Davis qui ne connaissait pas Gary Merril avant le film l'a épousé une fois le film terminé. Le seul que cela étonna — *Life* dixit — fut Mankiewicz.

pour dégonfler d'avance les critiques imbéciles, pour permettre aux amoureux de la belle image d'aller voir *Eve* sans déroger, Mankiewicz, non sans humour, pousse en fin de compte un cocorico à la manière de « Et *moi aussi je suis cinéaste* » : *l'histoire est finie*, Eve a *gagné (à sa façon)*, elle rentre chez elle et trouve endormie sur un divan une jeune fille inconnue qu'elle prend pour une cambrioleuse, mais non c'est elle, elle au début admiratrice de Bette Davis, or elle n'est plus Eve-Anne Baxter elle est devenue Bette Davis et Barbara Bates qui est devant elle cesse de l'être et devient Anne Baxter. La boucle est bouclée. (Notons que « dans la vie » Anne Baxter a percé grâce à la protection d'Eve Le Galienne, reine du théâtre américain d'il y a vingt ans, sorte de Sarah Bernhardt, Bette Davis de l'époque... On n'en sort plus, on n'en finit plus de ne pas en sortir. Ce n'est plus un film, c'est à la fois un labyrinthe et un œuf bien lisse, un de ces œufs russes dans lequel il y en a un autre et un troisième dans le deuxième et ainsi de suite comme dans la réclame de la phosphatine Fallières).

Revenons à Welles et à Barbara Bates. Celle-ci va devenir l'humble servante de la nouvelle reine. Déjà elle s'occupe de ranger les affaires royales et, ce faisant, se pare du manteau somptueux que portait Anne Baxter à la cérémonie. puis du sceptre (le Sarah Oscar Siddons Award) et s'avance solennellement, la tête haute devant un miroir à six faces, la caméra la suit et capte bientôt dans le jeu des miroirs l'image indéfiniment multipliée de la jeune fille distribuant des sourires condescendants à une foule applaudissant, les mille images d'Eve victorieuse en même temps que défaite de toujours céder à son destin. Cette image est la réplique exacte de la Rita aux miroirs de la fin de *La Dame de Shanghaï*. Et Mankiewicz n'a même pas besoin de tirer dans ce miroir, de tuer la pucelle. Le jeu de massacre est commencé depuis longtemps.

Mankiewicz est donc un moraliste du genre Beaumarchais avec sur la joue une mouche stendhalienne, au coin des lèvres un soupçon de Montherlant. La cause est entendue : les femmes sont mauvaises, cupides, intéressées, corruptrices, luciferiennes...

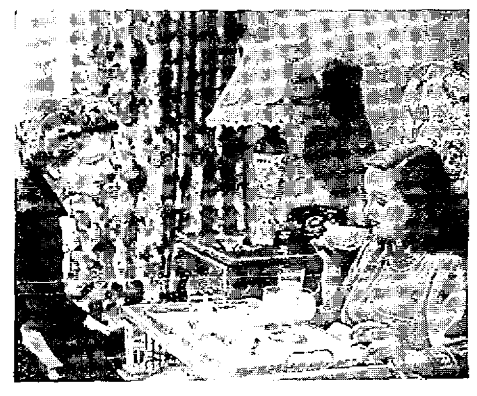
Erreur. Le principal du talent de Mankiewicz c'est d'être ambigu. Ambigu non par effort, par nature. Sa seule effigie inquiète le profane : il ressemble à un général soviétique, à Joukov très exactement. Pas sur la photo de la page 25 : elle est là pour la propagande, pour faire croire qu'il a une bonne figure; hors du cadre il y a une petite fille en costume régional qui va lui offrir des fleurs. Je suis sûr — ils l'ont prouvé — que les généraux soviétiques sont les meilleurs stratèges. Le profil épais de Mankiewicz me rassure. Je me méfie des fins visages narquois des intellectuels qui sourient à la Voltaire. Notre homme sait rire aux éclats de la bonne farce qu'il vient de jouer au cinéma... ou qu'il a fait semblant de jouer.

Car, en somme, nulle part il n'y a dans le film une preuve flagrante de la malveillance d'Eve.. C'est peut-être elle la meilleure de l'histoire. Elle est *aussi* l'autre face — inspirée — de ce sexe dont Edouard Bourdet disait : « Le sexe faible n'est pas celui qu'on pense ».

Laissons-nous entraîner sur l'autre versant. La créature de Mankiewicz *peut y appeler sans illogisme d'autres échos et y devenir cette* sœur, cette inspiratrice qu'appelaient le Père Enfantin et les saints simoniens de leur couvent de Ménilmontant. cette femme-enfant chère à



Eve, agneau timide... I




...fait sa cour, II




...est tentée, III



IV ...sort ses griffes,



V ...est domptée,



VI ...mais triomphe quand même.

ÈVE SELON MANKIEWICZ

Breton et qui se fonde, pour se diriger, sur la pure intuition, cette Nadja qui, dans le soir tombant, interroge les maisons qui lui font face et désigne la fenêtre qui va s'éclairer, cette religieuse portugaise qui écrit aussi bien : « Je vous remercie dans le fond de mon cœur du désespoir que vous me causez et je déteste la tranquillité où j'ai vécu avant que je vous connusse » que « Je me flatte de vous avoir mis en état de n'avoir sans moi que des plaisirs imparfaits, et je suis plus heureuse que vous puisque je suis plus occupée ».

JOSEPH L. MANKIEWICZ

JOSEPH L. MANKIEWICZ, né à Wilkes Barre (Pennsylvanie, U.S.A.) en 1909. Etudes à *l'Université de Columbia.*

A Berlin, en 1928, adaptateur et dialoguiste pour la U.F.A. de versions anglaises : *Le Chemin du Paradis, Le Congrès s'amuse, etc...*

Hollywood, 1930, scénariste à la Paramount : *Skippy, Si j'avais un million, Million dollar leg.*

1933, à la Metro Goldwyn Mayer, scénariste : *Manhattan Melodrama, Forsaking all others, I live my life.*

1936, scénario et production : Three godfathers, Furie, Georgeous Hussy, Love on the run.

1937 : *Double wedding, The bride wore red, Mannequin.*

1938 : *Trois camarades, Shopworn angel, Shining Hour, Christmas Carol.*

1939 : Les *aventures de Huckleberry Finn.*

1940 : Strange cargo, Philadelphia Story.

1941 : *Woman of the Year, Reunion in France.*

1943, à la 20th Century-Fox, engagé comme scénariste-metteur en scène-producteur.

1944 : Les *clefs du Royaume (scénario et production).*

A partir de 1945 Mankiewicz devient réalisateur.

FILMOGRAPHIE

1946 : **Dragonwyck** *(Le château du dragon)* : scénario et réalisation. Opérateur : Arthur Miller. Musique : Alfred Newman. Production : Ernst Lubitsch. Interprétation : Gene Tierney, Walter Huston, Vincent Price et Glenn Langan.

1946 : **Somewhere in the Night** *(Quelque part dans la nuit)* : scénario et réalisation. Adaptation de Lee Strasberg. Opérateur : Norbert Brodine. Musique : David Buttolph. Production : Anderson Lawler. Interprétation : John Hodiak, Nancy Guild, Richard Conte, Lloyd Nolan.

1947 : **The Ghost and Mrs Muir** *(L'aventure de Mrs Muir)* : scénario et réalisation. Opérateur : Charles Lang. Effets spéciaux : Fred Sersen. Musique : Bernard Herrmann. Interprétation : Gene Tierney et Rex Harrisson.

1948 : **Escape** : scénario et réalisation. Opérateur : Frederick A. Young. Musique : William Alwyn. Producteur : William Perlberg. Interprétation : Rex Harrisson, Peggy Cummins, William Hartnell.

The Late George Apley : réalisation et scénario : Philip Dunne. Opérateur : Joseph La Shelle. Musique : Cyril J. Mockridge. Production : Fred Kohlmar. Interprétation : Ronald Colman, Peggy Cummins, Vanessa Brown.

1948 : **A Letter to Three Wives** *(Chaînes conjugales)* : scénario et réalisation. Opérateur : Arthur Miller. Musique : Alfred Newman. Production : Sol C. Siegel. Interprétation : Jeanne Crain, Linda Darnell, Ann Sothern, Kirk Douglas, Paul Douglas.

1949 : **House of Strangers** *(La maison des étrangers)* : réalisation et scénario : Philip Yordan. Opérateur : Milton Krasner. Musique : Daniele Amfitheatrof. Production : Sol C. Siegel. Interprétation : Edward G. Robinson, Richard Conte, Susan Hayward et Debra Paget.

1950 : **No Way out** : scénario (avec Lesser Samuels) et réalisation. Opérateur : Milton Krasner. Musique : Alfred Newman. Production : Darryl F. Zanuck. Interprétation : Richard Widmark, Linda Darnell, Stephen Mac Nally.

All about Eve *(Eve...) : scénario et réalisation.* Opérateur : Milton Krasner. Musique : Alfred Newman. Production : Darryl F. Zanuck. Interprétation : Bette Davis, Anne Baxter, Celeste Holm, George Sanders, Gary Merrill, Hugh Marlowe, Thelma Ritter, Marilyn Monroë, Gregory Ratoff, Barbara Bates.

En préparation : **Docteur Praetorius Story,** avec Cary Grant et Jeanne Crain.

NOTE. — Les films dont le titre français n'est pas mentionné n'ont pas été édités en France.

LE GRAND FRISSON



LYDA BORELLI

par

NINO FRANK

De passage dans une station de villégiature d'hiver, je me voyais bien près d'obtenir les faveurs d'une personne ravissante, qui tenait le kiosque à journaux de la gare. Le jour où elle allait m'accorder le rendez-vous définitif, elle me dit d'une voix ombreuse et indéfinissablement anxieuse : « Tu me donneras le grand frisson, dis ? » Ses lectures étaient probablement celles qu'elle mettait à son étalage. Mais que peut-on contre la puissance des mots ? En fin de compte, je dus renoncer à une opération qui engendrait régulièrement des accès d'hilarité.

Depuis, ce grand frisson hérité de Paul Bourget, au temps des barbus et des tubes — mais n'est-il pas éternel ? — ne cesse de me revenir à l'esprit et de me tourmenter. Je me demande quelle représentation pouvait s'en faire mon incomprise. Casanova lui eût-il donné ses soins à ma place, cette dame n'aurait jamais atteint ce qu'elle mettait de fabuleux dans ses paroles.

Et voilà qu'il me souvient des caf' conç' du Midi de l'Italie, qu'enfant j'ai beaucoup fréquentés. Des publics presque entièrement masculins, et qui se montraient dociles, cordiaux, aisément satisfaits; s'ils huaient le vieux fin diseur et la sombre chanteuse d'opéra, c'était avec amitié. Leur intérêt allait

principalement aux deux ou trois *canzonettiste* de la soirée, personnes presque toujours dodues et oxygénées, vêtues comme dans un bordel mais avec force paillettes et plumes, et qui mettaient une lourde fantaisie dans leurs refrains à double sens. C'est à elles que l'on adressait le plus de *lazzi,* de baisers claquants, d'appréciations et d'invites; quand leur faveur était grande, on en venait à leur réclamer, en chœur, sur l'air des lampions : le « geste ».

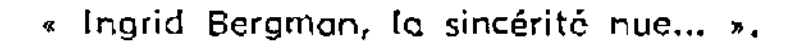
— *A'mossa, A'mossa, A'mossa,* criait la salle charmée, cette épithète étant prise dans son acception magique.

La *divetta* s'exécutait aussitôt : par une ondulation savante du corps, centrée autour d'une vibration du bassin qu'elle portait brutalement en avant, en virevoltant avec lenteur afin que tous ses appas — seins, croupe, épaules, cuisses — participent à la chose, et en prolongeant l'acte par un clin d'œil à la fois ravi et rieur que chaque spectateur pouvait prendre pour lui. Elle recommençait, sur demande, jusqu'à deux ou trois reprises par chanson.

Ce cérémonial bizarre me stupéfiait à chaque coup, d'autant plus que je voyais mes voisins souffler d'aise et applaudir.

« Marlène Dietrich, l'artifice chantourné... ».





« Ingrid Bergman, la sincérité nue... ».



Ils n'en demandaient pas plus, et nul, par exemple, ne se fût avisé d'aller attendre la personne, après la représentation, à la sortie des artistes. Somme toute, que leur fallait-il ? Une expression convaincante de leur union collective avec l'inconnue placée temporairement sur un piédestal, en pleins feux.

Peut-être ma marchande de journaux eût-elle reconnu là la fulguration imagée du grand frisson : aboutissement de la passion, apanage des nerfs des déesses, explosion du *fatum* à tête de priape.

Le succès foudroyant et durable de Pina Menichelli tenait à ce qu'on reconnaissait en elle la personnification même du grand frisson.

Tout venait de sa couronne de cheveux, qui était un pur chef-d'œuvre : chevelure de Gorgone, serpents de l'hystérie, boucles du pathos, dans une coiffure arrangée artistement, désir et folie mêlés.

Dominés par cette manière de centrale électrique, les traits menus de la femme point encore sortie de sa gangue, nez minuscule et vif, bouche exiguë, menton d'un mol arrondi, portés sur une face au dessin ferme et pourtant changeant; et ces rappels de l'incréé agitent puissamment le principe sadique de la sexualité masculine. En dessous de ce visage, taillés dans un marbre blond, une poitrine, des membres qui, eux, ne figuraient rien d'innocent : l'outillage même de l'impureté. Bien que la taille fût courte, le bas du corps peu remarquable, la démarche sans rythme, la machine paraissait inviter aux robustes déduits, au milieu des mille plaintes de la fausse fragilité.



Mais, encore une fois, c'est de la chevelure, et de son terrau de paranoïa, que venait tout : alors ce n'étaient que refus, gestes démentiels, inquiétudes et atermoiements, et ces contorsions, ces ondulations, ces coups de reins, ces frottements de *non satiata*, ces extases et délires de chatte enchifrenée, où l'on voit les mystères du grand romanesque.

Tel était donc le bout de femme que l'imagination d'une populace touchée par les prolégomènes de d'Annunzio identifie aussitôt avec les héroïnes à migraines du grand homme.

De fait, c'est Piero Fosco, réalisateur de *Cabiria*, donc spécialiste du maître, qui lance le produit sous la dénomination de *Tigresse royale;* peu

« Greta Garbo, l'ambiguïté... ».

après, il lui fera même interpréter une adaptation du *Feu* dannunzien. Dix ans s'écouleront, Lyda Borelli prendra sa retraite; Francesca Bertini approchera de son déclin, mais Pina Menichelli, qui n'a pas plus le talent de la première que la beauté de la seconde, continuera à remplir des salles plongées dans les plus accablées des ténèbres : le noir dense de la nuit de Lilith.

C'est une loi de la création artistique — ou para-artistique — italienne que de tendre, tôt ou tard, vers le baroque. Il ne s'agit pas de décadence mais de *maladie infantile*. Après le surréalisme comique, après la surcharge de l'histoire, Pina Menichelli introduit une troisième variété de ce baroque : le cérémonial passionnel.

C'est autour d'elle que s'effectue l'extraordinaire floraison des années 14 : l'Italie se découvre peuplée d'orchidées à passions, écloses spécialement pour garnir l'écran, comme douze ans plus tard à Hollywood, des filles-images évoluant en des attitudes tantôt miraculeuses tantôt pesamment décoratives. Il n'est pas question de talent dramatique mais de génie du pathos... Peut-être l'*arte* s'exprime-t-elle à nouveau.

Où est le temps où, pour marquer sa réussite au cinéma, il suffisait de se faire un sobriquet, Polidor ou Maciste ? A présent, c'est un nom qu'il faut, aussi long que possible. A part celles que l'on a mentionnées, voici, en avançant vers les années de la guerre, « la » Terribili-Gonzalez, Ida Carloni Talli, Clelia Antici Maffei, qui était paraît-il marquise (encore), Italia Almirante Manzini, de qui la gorge monumentale envahissait l'écran à la façon d'une caravelle, Bianca Camagna, Fernanda Battiferri, auprès de qui le partenaire faisait figure de petit mâle de la mante ou de l'amante, Tilde Teldi, qui collectionnait les colliers de perles, d'où ses protecteurs à l'ombre, Elena Sangro et Mina d'Orvello, sorties toutes frémissantes dans leur pseudonyme d'un *drame villageois* de d'Annunzio, des débutantes qui s'appelaient Maria et Diomira Jacobini, Soava Gallone, Carmen Boni, ces touchantes fausses étrangères, Lolley Barnet, Gilda Mignonnette, Lina Millefleurs.

Monstrueux ornement d'un jardin de fou de banlieue, tel celui du facteur Cheval : c'est autour de Pina Menichelli, Notre-Dame des Spasmes, qu'il s'étage en terrasses descendant vers le néant, mais où l'imagination, somme toute, erre encore avec regret...

L'art dramatique joue toujours sur deux claviers : la *sincérité* nue (Ingrid Bergman) et l'artifice chantourné (Marlène Dietrich), l'ambiguïté ou double jeu n'étant le fait que des grandes comédiennes (Greta Garbo).

Né en Italie, le style de l'artificiel est celui qui devrait convenir le mieux à la fatalité pré-fabriquée des héroïnes de l'écran... Or l'illusion cinématographique existe, au même titre que l'illusion comique, et réclame le langage criant de la vérité (la photographie est vérité) pour donner accès au monde de la fiction.

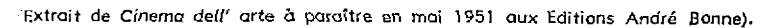
Vint donc le moment où il fallut réagir contre une théâtralité qui menait à la déliquescence. Le processus d'évolution du style cinématographique ne pouvait pas s'arrêter aux contorsions et aux étirements. Au temps des triom-

phes italiens, l'Allemagne découvrait Asta Nielsen ou Paul Wegener, qui illustraient la théâtralité de la non-théâtralité, pendant qu'aux Etats-Unis, une civilisation fruste s'exprimait par l'impassibilité, écrivons même l'inexpressivité, de William S. Hart ou de Pauline Frederick. La sobriété de ces visages nets stimulait l'imagination du spectateur, qui tenait enfin son rôle dans le spectacle... Voie féconde, qu'on parcourra jusqu'à la convention.

Mais, vingt (et trente-cinq) ans plus tard, la rougeole du baroque surmontée depuis belle lurette — et alors que les Américains eux-mêmes découvrent la sophistication ou tombent dans le panneau de leurs grands cabots, Dressler, Beery, Robinson —, nos jansénistes de la critique louis-quatorzienne se complairont encore à leurs condamnations capitales.

Reconnaissons que Louis Delluc voyait plus juste en tenant pour essentielle la collaboration des Italiens à la formation d'un art cinématographique. La théâtralité dans le jeu (nous préférons la mettre dans l'action) des *dive*, comme des comiques ou des héros romains, révélait la poursuite d'une visualisation à coup sûr excessive mais parfaitement dynamique. Il y avait, n'en doutons pas, un sens plus vif du cinéma, en ces *ollas podridas* que dans les compositions distinguées du pur style nouille des Signoret, Duflos, Robinne et compagnie.

La vulgarité et la naïveté des premières stars italiennes une fois décantée, il demeure d'elles un souvenir que l'on n'évoque pas sans quelque attendrissement. Non le noble talent de l'art, mais l'impur génie de l'*arte*... Pourtant, il s'y ajoute la conviction que, des années après, une Nazimova imitera Bertini sans en avoir la beauté; que, plus tard, la grandeur de Garbo consistera à retrouver le style de Borelli et à le porter à son plus haut degré d'incandescence; qu'ensuite une Marlène Dietrich ou une Gloria Swanson ne feront que reproduire, avec mesure, tous les trucs de Menichelli.


(Extrait de *Cinema dell' arte* à paraître en mai 1951 aux Editions André Bonne).


Pina Menichelli

Des confitures pour un gendarme

Remarques sur le dandysme et l'exercice du cinéma

par

Pierre Kast

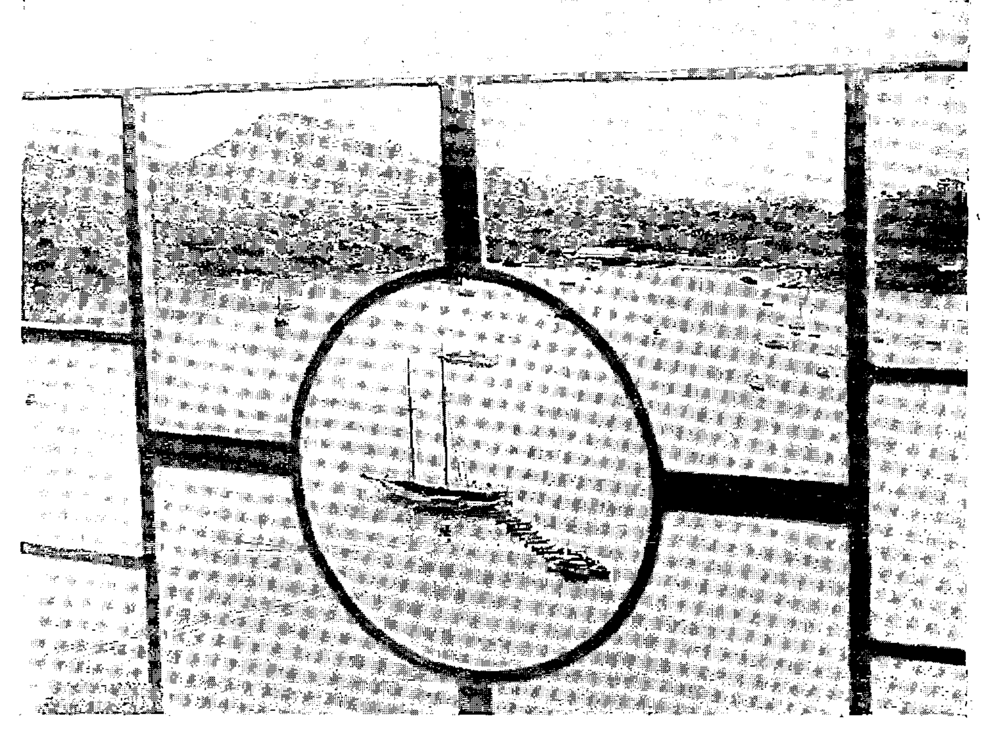
Dennis Price dans « Kind Hearts and Coronets ».



Les augures ne pouvaient pas se croiser dans la rue sans sourire. Les gens de cinéma ont rarement cet humour. Sans doute l'affirmation, contre l'évidence, que le cinéma était une sorte de manifestation du génie créateur de l'artiste a-t-elle été un moment la marque d'un esprit indépendant. Il faut bien constater pourtant qu'il en est sorti une confusion regrettable entre les possibilités d'expression du cinéma et les conditions de sa fabrication. L'idée qu'il suffit d'avoir l'inspiration d'un film pour qu'il en devienne un est une fine plaisanterie.

Répéter que le cinéma est fonction d'une commande économique et sociale est peut-être un truisme, l'avantage d'une vision plus claire des choses n'en découle pas moins. L'opinion que se font des goûts du public les aruspices de la distribution est de toute évidence un moteur autrement plus puissant que les considérations sur les écoles ou les styles, dans le processus de création.

Le fait qu'aucun réalisateur n'ait pensé jusqu'à maintenant à distraire cette part minime de ses gains qu'aurait représentée la production, pour lui seul, de cinq ou dix minutes de film, fût-il pornographique, donna terriblement à



En rade, « The Lady from Shanghai ».

réfléchir. Je sais bien que ceux d'entre eux qui n'utilisent pas leurs revenus à se fabriquer un personnage, s'en servent pour se consoler dans la pêche à la ligne, les femmes, la boisson ou les voyages au long cours de leur condition de mercenaires. Je sais aussi que le mythe du cinéma sans argent est une provocation. Que le cinéma d'amateur est d'ailleurs bien fait pour en fournir la preuve, et que la fin dernière du cinéma n'est pas de jouer à la sauvette dans les faubourgs.

Le seul problème qui se pose est celui de l'acquisition des moyens, et les contraintes qui en découlent n'ont rien à voir avec la contrainte imposée par les règles de la fugue ou de l'alexandrin.

En dehors de quelques cas rarissimes de mécénat ou de ruse, l'auteur éventuel d'un film doit nécessairement s'insérer dans un système de production qui poursuit des fins tout à fait différentes des siennes. Le choix du sujet, et le choix des moyens ne lui appartient pour ainsi dire jamais. Il n'est pas ligoté pour autant. Une petite marge de liberté lui reste, s'il est parfaitement conscient de cet état de fait.

Je ne parle naturellement de ceux qui acceptent à la fois la structure de la société que nous subissons, et la structure du système de production des films actuellement en vigueur. Dans le meilleur des cas, leur virtuosité naturelle, et ce qu'on est convenu de nommer leurs qualités techniques trouveront à se manifester dans un optimisme bon enfant, hygiénique et distrayant, accroissant encore, si possible, la confusion qui entoure ces problèmes.



Rita Hayworth dans une scène censurée de « The Lady from Shanghai ».

La pire des conventions deviendra une fine observation des mœurs du petit peuple de Paris, par exemple, et on discutera gravement du souci de réalisme qui présidait à telles représentations lénifiantes d'un couple d'ouvriers.

Il est à peu près certain qu'aucun accord sur le fond d'un sujet n'est possible entre l'auteur et l'appareil producteur sans de graves concessions de l'auteur sur la signification même de ce qu'il veut dire, s'il choisit la voie de l'expression directe. Imagine-t-on par exemple qu'un film sur les méthodes employées par la police soit actuellement possible, sans que le sujet ne devienne, d'une façon au d'une autre, l'apologie de ces méthodes même ? C'est l'honneur des quelques réalisateurs des films « noirs » américains, comme *Le Faucon Maltais, Murder my sweet,* ou *Asphalt jungle* d'avoir osé transformer le détective génial marchant à la *déduction* en une bête de proie, vivant du chantage, de la filature, de la délation et de la brutalité. Encore s'agissait-il presque à chaque fois d'adapter un roman à succès, en se dissimulant derrière ce succès même. La réaction s'est d'ailleurs produite d'elle-même. Cette série est à peu près close depuis un temps. Le policier est encore brutal, mais maintenant, à la maison, il est bon père de famille : dans *Naked City* sa bonne épouse lui accroche elle-même son revolver sous l'aisselle avant qu'il n'aille au travail, tuer du voleur.

De la même façon, il est clair qu'aucun sujet un peu brûlant, donc un peu important, de la vie contemporaine ne peut être abordé de front sans les mêmes concessions. Les meilleures intentions risquent de se



Martha Raye et Chales Chaplin dans « Monsieur Verdoux ».

retourner contre un auteur peu circonspect. La condition du prolétariat dans la société française est, par exemple, et à coup sûr, l'occasion de cent films étonnants. Sur un point limité, celui du chômage, et de l'ascension hiérarchique, Dmytryk a pu faire ainsi un film très dur, et pourtant romantique, sur la vie des maçons italiens émigrés en Amérique. J'imagine que l'exotisme du sujet a servi à faire passer la marchandise. L'habileté extrême de Dmytryk a été de surtout ne rien vouloir démontrer et de s'en tenir pour son scénario au constat pur et simple. Réciproquement, un film français consacré à la vie des mineurs, faute à son auteur d'avoir refusé cette optique et de n'avoir su, ou voulu se limiter, aboutit au renversement complet des intentions, à coup sûr courageuses et sincères qui présidèrent à sa fabrication. On sait depuis longtemps que la seule bonne volonté ne sert le plus souvent de rien. L'idée des auteurs de ce film, qu'ils allaient faire une œuvre *saine*, rencontra une audience d'autant plus compréhensive que chacun peut s'accommoder en toute honnêteté de la thèse que la vie des mineurs, après tout, n'est pas une chose si affreuse. Mais voyez où conduit l'horreur d'une prétendue morbidité : à dire le contraire de e que l'on voulait dire — au moins faut-il l'espérer. Parti avec l'envie de peindre la condition du mineur, on n'arrive pas si loin de l' « engagez-vous, rengagez-vous dans l'armée coloniale » qui orne les gendarmeries. Les ingénieurs ont un cœur d'or, des père du régiment, quoi, et bébé fera du charbon comme papa.



« Monsieur Verdoux » chez lui.

Cette aquarelle édifiante fut malgré tout refusée, raide comme balle, par les distributeurs, ce qui montre qu'un compromis hors de propos ne paye pas.

Le dandysme peut se définir comme le refus de toute mystification subie. On voit de reste qu'en matière de confection des films jouer le jeu des maîtres effectifs du système aboutit à aligner sur leurs positions : toute conclusion optimiste, par exemple, légitime *l'état actuel du monde* et participe plus ou moins de la mécanique à consoler et à rassurer qu'est devenu le cinéma. Le refus de se faire le complice de cette mécanique, le refus du principe de la bonne soirée qui en est le moteur principal pourrait bien être une sorte de dandysme, et même, la forme contemporaine du dandysme. L'auteur de films qui pense que, dans le système actuel de production, il est possible de *s'exprimer* non seulement s'illusionne lui-même grandement, mais, *si pures que soient ses intentions*, défend et protège les mystifications que le cinéma distribue généreusement à ses spectateurs.

De toute évidence il est impossible de faire sur l'armée ou l'empire colonial le film qu'on aimerait. Il est même impossible de faire en France un film qui serait au régime électoral et parlementaire français ce qu'était au régime américain *M. Smith goes to Washington*, et qui présentait pourtant *cette conclusion* rassurante que si les méchants sont puissants,

c'est une exception, puisque les bons triomphent. Notre bon petit système national en est à un point de timidité, d'aveuglement, et de contrainte policière dissimulée, que nous ne pouvons même pas envisager sur l'empire colonial français, par exemple, le Maroc de nos aïeux, le Madagascar de nos oncles des colonies, des films aussi sournoisement racistes que *Pinky* et autres. Hors de l'apologie pure et simple, aucune possibilité *d'exprimer* quoi que ce soit.

Ce qui est ainsi vrai pour notre régime politique, pour l'empire, de façon très évidente, l'est pratiquement dans tous les domaines. Il y a en France, chaque année, autant d'avortements que de naissances. Il est très clairement impossible de faire de ce problème le sujet d'un film — et même d'un film conformiste. Le régime pénitentiaire français, dont les titres de gloire sont les grandes *centrales* de Poissy, de Fontevrault, etc., qui peut penser un instant qu'on peut en dire seulement ce que disait *Big House* de Sing-Sing, sans même parler des cent films américains, à commencer par *Sullivan's Travel* qui jetaient une lueur inquiétante et souvent involontaire, sur le système répressif du monde civilisé, occidental et chrétien.

La démonstration me semble si aisée, que j'hésite à poursuivre cette énumération. Pratiquement la barrière infranchissable d'une censure de fait se met au travers de toute tentative d'expression directe des problèmes de la vie contemporaine; peut-être pensera-t-on que j'exagère. Je le voudrais bien. Le système de production des films actuellement est tel, que comme dernier exemple, je laisse aller mon imagination à esquisser les réactions des distributeurs de films devant le projet modeste, de porter au cinéma le naïf, bucolique, étonnamment célèbre dans les provinces, et d'ailleurs ridicule, roman de Zola : *La Faute de l'Abbé Mouret* : Cote morale n° 5 de l'office catholique, interdit aux mineurs, etc. A dessein n'ai-je pas parlé du merveilleux roman de Georges Bataille, *l'Abbé C*, sorte de contrepied laïque, érotique et génial du *Curé de Campagne*.

Quelques professionnels du cinéma sont aujourd'hui obsédés, avec un étonnant puritanisme sectaire, par la conception d'un *sain optimisme cinématographique* qui se retourne hélas, à mon sens, précisément contre les thèses même qu'ils prétendent défendre. Nous voici en pleine myopie intellectuelle. Un bizarre réflexe conditionné conduit à fourrer dans le même sac du *morbide* pêle-mêle toutes les manifestations de la violence. L'ensemble de leur raisonnement repose visiblement sur cette idée, d'une naïveté charmante, mais inattendue, qu'il y a malgré tout une espèce de liberté dans le choix des sujets. Il est vrai qu'on a la liberté de choisir Fernandel, Bourvil, ou le joyeux petit peuple de Paris, pas méchant, fort en gueule, et si plaisant.

Dans ces conditions, la parabole est une arme de guerre, quand elle s'emploie à lever les tabous en vigueur, ou à détruire les illusions conventionnelles sur la légitimité ou la pérennité du monde tel que nous le connaissons.

Ainsi, *La Dame de Shanghaï, Monsieur Verdoux* et *Noblesse Oblige* sont à la fois les meilleurs exemples d'emploi de la parabole, et les films les plus significativement *offensifs* de ces dernières années. Le recours à l'humour anglais a permis aux gens qui se sentaient visés d'escamoter en partie les coups qui leur étaient portés.

Il est certain que ces films ont été aidés par une tradition littéraire anglaise extrêmement vivace; Swift et Samuel Butler sont au moins en affinité avec eux. La *modeste opposition* ou le tract qui invite à la colonisation d'*Erewhon* selon les méthodes employées aux Indes par exemple, ou dans nos propres colonies, expliquent, et rendent acceptables pour le public la *comédie de meurtres* de Chaplin, ou le traité de l'ascension sociale par l'homicide raisonné de Robert Hamer. Il ne s'agit pas pour autant d'une plaisanterie, ou d'un quelconque humour macabre. La technique du cabaret *Le Néant* où des fêtards de province boivent des limonades dans de faux crânes en céramique est un peu autre chose. Les réactions violentes ou hypocritement amusées qui ont suivi ces trois films sont à cet égard bien révélatrices.

La *Dame de Shanghaï* est sans doute bien la juxtaposition dans un même film d'une intrigue policière et de sa propre parodie glacée; les traitres viennent ricaner grossièrement au premier plan, avec juste un peu trop de conviction. C'est aussi le plus violent soufflet lancé à la femelle type de la mythologie cinématographique américaine. On a déjà parlé cinquante fois de la grandeur de la dernière séquence. Quand les héros ne peuvent pas s'épouser, ils meurent avec délices dans les bras l'un de l'autre; on a le choix entre une fin heureuse et une fin audacieuse. Que Mike le marin laisse crever la wamp dans une solitude abjecte est déjà contraire à toutes les règles du jeu. On peut admirer qu'Orson Welles ait pu, précisément en raison de l'incroyable stupidité et l'invraisemblable confusion de l'intrigue, inverser à ce point les valeurs ordinairement illustrées par le film policier traditionnel. Mais John Huston ou Dmytryk ont aussi inversé ces valeurs. La valeur poétique de *La Dame de Shanghaï,* qui l'élève, à mon sens, infiniment au-dessus des films *criminels noirs,* est due à la parabole du combat de requins, qui donne soudain un sens à ce film écartelé. L'emploi de cette parabole élargit la signification du film, et en fait tout autre chose. La mer couverte du sang des requins qui s'entregorgent ne donne pas seulement son sens profond au film lui-même. Elle est encore, et de la seule manière impassible et glacée qui peut justifier ce mot épouvantable, un témoignage de Welles sur son temps.

Gide seul, à ma connaissance, a examiné les prolongements esthétiques du célèbre *celui qui veut sauver sa vie la perdra.* Son application aux circonstances présentes de la fabrication et de la circulation des films est bien curieuse : puisqu'il n'est pas possible de *témoigner* sur les points réellement essentiels de la vie contemporaine, celui qui veut le faire malgré tout perd sa mise — et de la manière la plus inattendue, un film policier confus et baclé, inachevé, et baroque, en dit plus long que des kilomètres de cantiques travaillons mes frères car c'est l'heure.

L'inconvénient principal de l'article écrit par André Bazin sur *Monsieur Verdoux* dans la « Revue du Cinéma » est d'être bien trop complet. Au moins fait-il du film, le plus important, sans doute, de Chaplin, une part équitable. Mais il décourage la réflexion; du moins celle des partisans, en fait peu nombreux, de l'œuvre la plus mystérieuse, et la plus riche peut-être de tout le cinéma.

L'école du dimanche a beaucoup fait pour déconsidérer la parabole. On y passe son temps à traduire en langage clair, c'est-à-dire à désintégrer, le lys des champs ou le chas de l'aiguille. Les clameurs des critiques brevetés, et les réserves de Bazin sur le fond même, sur la signification profonde, de *Monsieur Verdoux* participent de cette version latine pour catéchumènes. Il paraît que le contenu social du film, traduit en clair, est puéril, qu'on savait déjà tout ça, quoi, que la société n'était pas bien faite, et que le crime et l'industrie sont finalement en symbiose. Même, les idées de M. Chaplin seraient plutôt une gêne pour la verve comique de Charlot.

Il me semble qu'une entreprise de traduction similaire de la *Colonie Pénitentiaire* ou du *Terrier* aurait toutes les chances de laisser filer l'essentiel de la pensée de Kafka sur le système pénitentiaire ou sur l'angoisse. L'importance énorme de *Monsieur Verdoux* vient précisément de la comparaison qu'on en peut faire avec le monde de Kafka ou de Swift : un vieux routier de la critique avait trouvé comme reproche principal que le Paris de *Verdoux* ne ressemble pas du tout au vrai. Comme si Verdoux se promenait ailleurs qu'à lilliput, ou Erewhon.

Noblesse oblige n'a pas eu beaucoup plus de chance. Un sujet, en somme fort voisin de celui de Verdoux, et une merveilleuse élégance de forme ont permis le développement de l'équivoque. Comme c'était drôle. Et le film a été écrasé sous son propre succès de comique. Le fait qu'on ait jamais vu traiter dans un film français nos braves petits officiers de chasseurs à pied comme cet anglais traitait les amiraux britanniques, qui en sont l'équivalent au firmament militaire — ni qu'aucun curé n'ait jamais, heureusement, subi chez nous quoi que ce soit qui approche de la scène du sermon, ou de celle du missionnaire —, aurait dû donner à penser que cet humour n'était ni si macabre, ni si humoristique ou désopilant. En fait il s'agit bien, comme dans le cas de *Verdoux,* d'une des plus cruelles et violentes attaques qu'ait eu à subir la légitimité du cadre social dans lequel nous vivons, car c'est cette légitimité même qui est mise en question. Les films réputés sociaux, des *Raisins de la Colère* ou assimilés sont contraints, en fonction de la structure de l'appareil producteur, à dépeindre l'exceptionnel, même atroce, et à justifier par là implicitement, ce qui ne l'est pas, exceptionnel, comme les vertus populaires, nationales ou domestiques. Ni Ford, ni Capra, ni même un Sturges, beaucoup plus fallacieux, n'ont mis en cause la Société où ils vivent, seulement ses écarts ou ses excès. L'excellent article de Michèle Vian, dans « Les Temps Modernes », sur *Intruder in the Dust,* a mis en lumière, de la même façon, ce que suppose de racisme implicite la démarche la plus innocemment apaisante et réformiste, quand elle ne s'attaque qu'aux manifestations de surface de la gangrène profonde du racisme.

Bref, il semble que dans une époque comme la nôtre, une des plus accablées de tyrannies, de mystifications, de tabous et d'impératifs soucieux, aucune volonté d'expression directe de cette réalité sociale au cinéma ne soit possible sans que ne se retourne contre ses auteurs la meilleure intention.

Dit autrement, il semble que les porteurs de message ne puissent que s'inscrire dans le périmètre défensif de la Société qu'ils voulaient attaquer ou accuser.

UNE PHOTO DE TRAVAIL DE "ALL ABOUT EVE." EVE ET DE WITT DEVANT UN "TRANSPARENT". →

Le meilleur exemple de cette démarche de gribouille serait la vague d'optimisme qui soulève, faiblement, il faut le dire, quelques cinéastes naïfs, dans la gentillesse, l'espoir et la vertu.

Réciproquement, ceux qui ne prétendaient en aucune façon livrer de message, ont par une étrange coïncidence, ébranlé le plus violemment les fondements de l'édifice social qu'ils se moquaient bien de défendre ou non, mais qu'ils ont décrit tel qu'ils l'éprouvaient.

Le *Faire sans croire* de Valéry, et ses discours à l'Académie ne sont que l'application à une carrière sociale du même point de vue. Valéry traite la réussite sociale et la carrière des lettres comme Verdoux son commerce et Louis Mazzini sa noble parenté. En ceci ces personnages sont la forme contemporaine du mépris et de la lucidité dandystes devant les phénomènes sociaux, sentimentaux et autres.

Ni Welles, ni Chaplin, ni Robert Hamer ne sont plus libres dans leur temps que Swift dans l'Angleterre géorgienne, ou Butler dans la victorienne. Il est sans doute possible que la démarche parabolique ne soit pas la seule à ne pas être entachée d'hypocrisie ou d'aveuglement, en littérature — bien que le *chiendent* ou le *Saint-Glinglin* de Raymond Queneau, par exemple, me paraissent bien en avance sur les imprécations lyriques des prophètes de tous les bords.

Mais en matière de cinéma, où le poids de la contrainte économique et sociale écrase toute velléité d'attaque un peu sérieuse contre les tabous en vigueur, cette même démarche parabolique est la seule à ne pas faire de concessions sur l'essentiel à l'appareil producteur, à se préserver de l'optimisme d'une Société de droit divin.

Je ne veux ni dire, ni penser, que ce soit la seule démarche possible. Je manque tout à fait de goût et de compétence pour la prophétie ou la pensée profonde. Je trouve seulement dérangeant le tumulte fait autour des quelques *Antoine et Antoinette* des saisons passées, ou d'invraisemblables mascarades comme le dernier Duvivier.

J'aime que ce soit précisément Friedrich Engels qui définisse de cette façon la fonction du romancier *qui remplit parfaitement sa tâche, quand par une peinture fidèle des rapports sociaux réels, il détruit les illusions conventionnelles sur la nature de ces rapports, ébranle l'optimisme du monde bourgeois, contraint à douter de la pérennité de l'ordre existant, même s'il n'indique pas directement de solution, même s'il ne prend pas ostensiblement parti.*

Dennis Price dans « Kind Hearts and Coronets » (Noblesse Oblige).





UN SAINT NE L'EST QU'APRÈS...

La fille des marais

Les secrets de la distribution sont impénétrables. Pourquoi attendons-nous encore le sublime *Terra Trema*, de Luchino Visconti ? *Le Moulin du Pô*, de Lattuada est enfin sorti, *mais dans quelles conditions ! Quant à Cielo sulla Palude* (1), s'il n'avait obtenu le Grand Prix Catholique du Cinéma en 1949, je me demande si le public français l'aurait connu, même avec du retard. Ce sont pourtant là trois films majeurs de la production italienne et qui caractérisent une tendance un peu méconnue en France du néo-réalisme. Les films qui ont plu ici, de *Paisa* au *Voleur de bicyclette*, ont tous un *trait commun :* leur réalisme s'y traduit par un refus de la plastique, la subordination totale de la photographie au scénario. Le film de de Sica atteint certainement à la limite comme à la perfection de cette esthétique en nous donnant l'illusion de suivre fortuitement les événements. Mais il est une autre branche florissante de la production italienne qu'il faut bien aussi, pour plusieurs raisons essentielles, rattacher au néo-réalisme et dont de Santis est le seul représentant qui semble avoir obtenu en France du succès; encore est-ce *sans doute* sur un malentendu : l'érotisme mélodramatique de ses scénarios. Mais l'échec commercial de *Au nom de la Loi*, de Pietro Germi, en dépit de la présence de Charles Vanel et d'une histoire extrêmement populaire, est bien significative.

Pourtant le cinéma italien n'a pas que de bons metteurs en scène, il se distingue aussi par d'excellents opérateurs dont Aldo Tonti qu'on peut tenir pour l'un des premiers du monde. Certes, le métier d'un opérateur peut aussi se manifester dans l'effacement et Tonti nous en a donné la preuve. Mais il semble qu'un recours de plus en plus marqué à la plastique soit depuis quelques années une façon d'intégrer au réalisme une théâtralité picturale et décorative qui n'est pas moins caractéristique non seulement du cinéma mais du tempérament artistique italien *en général*. On pourrait même soutenir que cette synthèse est plus radicalement nouvelle que le néo-réalisme du *Voleur de bicyclette*, qui s'est toujours manifesté, on le sait, quoique jusqu'alors sous des formes mineures, dans la production italienne. S'y opposait le goût plus affirmé du public pour le spectacle à grand décor et à figuration colossale. Avec la *Terra Trema* par exemple on voit très bien comment *Luchino Visconti*, dont l'admirable *Ossessione* a pourtant inauguré la renaissance du réalisme italien, s'efforce à une synthèse magnifique entre la technique vériste la plus rigoureuse et une composition plastique qui la transpose complètement. Alors que le goût du grandiose spectaculaire se traduisait jadis par la célébrité de la star, l'ampleur du décor ou le nombre des éléphants, il se retrouve aujourd'hui complètement subordonné à la matière la plus modeste ou la plus prosaïque. Les pêcheurs de Visconti sont de vrais pêcheurs, *mais ils ont* la démarche des princes de tragédie ou des héros d'opéra et la dignité de la photographie prête à leurs haillons l'aristocratie d'un brocart de la Renaissance.



« La fille des Marais ».

Dirigeant le même photographe que Visconti — l'étonnant Aldo (dit Graziati)

(1) CIELO SULLA PALUDE (LA FILLE DES MARAIS): *Scénario et adaptation :* Augusto Genina, Cecchi d'Amico, Fausto Tozzi. *Réalisation :* Augusto Genina. *Opérateur :* G.R. Aldo. *Musique :* Antonio Veretti. *Interprétation* : Inès Orsini (Maria Goretti), Giovanni Martella et Assunta Radico (les parents Goretti), Mauro Matteucci (Alessandro Serenelli), Francesco Tomolillo (le père de Serenelli). *Production* : Arx-Film 1949. Présenté à Paris, au Théâtre des Champs-Elysées, Gala du 16 octobre 1949.

que les studios français ont laissé échapper — Augusto Genina ne s'est pas moins soucié de jouer le jeu du réalisme. Ses paysans sont aussi authentiques que ceux de *Farrebique*. Alors que les trois quarts des films italiens, même tournés en studio par des acteurs, sont post-synchronisés, Genina a enregistré directement et ses paysans parlent vraiment... ce qu'ils disent. Quand on sait (cf. *Farrebique*) quelle multiplication de la difficulté représente le fait d'obtenir d'interprètes non professionnels autant de naturel dans la parole que dans le comportement, on mesure le travail supplémentaire que s'imposait Genina pour respecter jusque dans les détails à peine sensibles la règle du réalisme. On pourrait même les estimer superflus s'il s'agissait d'une œuvre mineure. Mais ils font partie d'un ensemble esthétique cohérent dont les données essentielles sont posées par le traitement du scénario.

On sait que *Cielo sulla Palude* est un film de circonstance, réalisé à propos de la canonisation de la petite Maria Goretti, assassinée à 14 ans par le garçon à qui elle se refusait. De telles propositions pouvaient faire craindre le pire. L'hagiographie est déjà en soi un genre périlleux; mais enfin il est des saints de vitrail et d'autres qui semblent faits — quel que soit leur rang au paradis — pour le plâtre peint de Saint-Sulpice. Le cas de Maria Goretti ne paraît pas *a priori* plus prometteur que celui de sainte Thérèse de Lisieux. Moins

Maria Goretti et son assassin.



même, car sa biographie est vide d'événements exemplaires, elle est celle d'une fille de misérable famille d'ouvriers agricoles dans le marais Pontin au début du siècle. Pas de visions, pas de voix, pas de signes du ciel; l'assiduité au catéchisme et la ferveur de la première communion sont les seuls jalons, banals, d'une piété commune. Sans doute il y a le « martyre », encore faut-il que le film arrive à ce dernier quart d'heure pour qu'il « se passe enfin quelque chose ».

Et ce martyre même, qu'est-il au fond, dans ses apparences et dans ses mobiles psychologiques ? Un quelconque crime passionnel, un fait divers sans originalité dramatique : « Un jeune paysan tue à coups de poinçon une fille de ferme qui lui refusait ses faveurs. » Et pourquoi ? Il n'est pas un trait de ce crime qui ne souffre une explication naturelle. La résistance de la fille peut n'être qu'une pudeur physiologique exacerbée, un réflexe de petite bête qui a peur. Sans doute oppose-t-elle à Alessandro la volonté divine et le péché, mais il n'est pas besoin de recourir aux subtilités de la psychanalyse pour comprendre de quels secours peuvent être à une adolescente apeurée par la vie les impératifs du catéchisme et les mystiques de la première communion. Admettons même que l'influence morale de l'éducation chrétienne ne se borne pas à fournir un alibi aux véritables mobiles inconcients, la conduite de Maria n'est pas encore convaincante car nous devinons d'ailleurs qu'elle aime Alessandro, dès lors pourquoi cette résistance aux conséquences tragiques : ou bien c'est un réflexe physiologique plus fort que l'accord sentimental ou bien c'est réellement l'obéissance à un principe moral, mais alors n'est-ce pas la pousser jusqu'à l'absurde parce qu'elle fait le malheur de deux êtres qui s'aiment. Aussi bien Maria avant de mourir demande-t-elle pardon à Alessandro du mal qu'elle lui a fait, c'est-à-dire de l'avoir poussé à la tuer.

Rien d'étonnant que cette vie de saint ait déçu (du moins en France), plus encore les chrétiens que les incroyants. Car les premiers n'y trouvent guère d'apologétique religieuse et les seconds de justification morale. Il n'y a là qu'une pauvre vie d'enfant stupidement brisée sans aucun de ces signes exceptionnels qui justifient quoi que ce soit. Maria Goretti n'est ni Vincent de Paul, ni Thérèse d'Avila, ni même Bernadette Soubirous.

Mais c'est justement le mérite de Genina d'avoir enfin osé faire une hagiographie qui ne prouve rien et surtout pas la sainteté de la sainte. Son mérite : non seulement artistique mais religieux. *Cielo sulla Palude* est un des rares films catholiques valables.

Quel a été en effet le parti pris de Genina ? Non seulement, cela va de soi, de se refuser

aux embellissements de circonstance, au symbolisme de l'imagerie religieuse et pour tout dire au merveilleux de l'hagiographie traditionnelle; un film comme *Monsieur Vincent* par exemple sait aussi éviter ces écueils. Son propos va beaucoup plus loin : c'est celui d'une phénoménologie de la sainteté. Sa mise en scène : un refus systématique de l'envisager non seulement comme autre chose qu'un événement, mais encore de le considérer autrement que de l'extérieur et comme la manifestation ambiguë d'un fait spirituel rigoureusement indémontrable. La volonté apologétique des hagiographes suppose, en effet, que la sainteté est donnée *a priori*. Qu'il s'agisse de sainte Thérèse de Lisieux ou de saint Vincent de Paul, on nous raconte la vie d'un saint. Or, en bonne logique, comme en bonne théologie, un saint ne l'est qu'après : quand il est canonisé; durant sa vie il n'est encore que *Monsieur Vincent*. C'est à la lumière du jugement et par l'autorité de la Sacrée Congrégation que sa biographie devient une hagiographie. Le problème qui se pose en cinéma comme en théologie est celui de la rétroactivité du salut éternel. Or de toute évidence un saint n'existe pas au présent, seulement un être qui le devient et qui d'ailleurs, jusqu'à sa mort risque de se damner. Le parti-pris de réalisme de Genina lui interdisait au surplus, sous peine de trahir l'esprit de son entreprise, de supposer comme donnée dans une quelconque de ses images la « sainteté » de son héroïne. Ce n'est pas, ce ne doit pas être une sainte que nous voyons vivre, mais seulement la petite paysanne Maria Goretti. Les objectifs ne sont pas les yeux de la Foi; le micro n'aurait pas pu enregistrer les Voix de Jeanne d'Arc.

C'est pourquoi Cielo sulla Palude paraîtra aux spectateurs habitués à une apologétique qui confond la réthorique avec l'art et les effusions sentimentales avec la grâce un film déroutant. En un certain sens Genina s'est fait l'Avocat du Diable en étant le serviteur



L'heure est venue..

de la seule réalité cinématographique possible. Mais de même que les procès en canonisation se gagnent contre la partie civile de Satan, la sainteté de Maria Goretti est servie de la seule manière valable par un film qui ne se propose justement pas de la démontrer. Genina nous dit en somme : « Voici Maria Goretti, regardez-la vivre et mourir. *D'autre part* vous savez qu'elle est une sainte ? Que ceux qui ont des yeux pour voir lisent en filigrane l'évidence de la grâce comme vous devez le faire à chaque instant dans les événements de votre propre vie. » Les signes que Dieu fait aux siens ne sont pas toujours surnaturels. Une couleuvre dans un buisson n'est pas le Diable, mais le Diable est là comme partout.

ANDRÉ BAZIN

MURS AUTOUR D'UN CHATEAU

Au delà des grilles

L'Oscar qui vient d'être décerné à René Clément pour *Au delà des Grilles* (aux U.S.A. *Le mura di Malapaga*), nous vaut une heureuse reprise du film au Cinéma d'essai de Paris. Tout en déplorant la mauvaise qualité de la copie et de la bande son (surtout dans un cinéma patronné par la Critique) on se réjouit de cette reprise qui permet de revoir le film, d'une part avec ce léger recul du temps qui rend plus serein le jugement, et d'autre part après vision du *Château de Verre*, autre étape importante de la carrière de Clément. Sur le premier point la réponse est catégorique : le film n'est pas une œuvre de circonstance exploitant une mode ou une vogue (par exemple le néo-réalisme italien), c'est une œuvre tout court et tel il échappe à tout vieillissement. Sur l'autre point, il n'est possible que de faire état de préférences personnelles et toutes subjectives : j'avoue donc ma préférence pour *Au delà des Grilles*, mais je

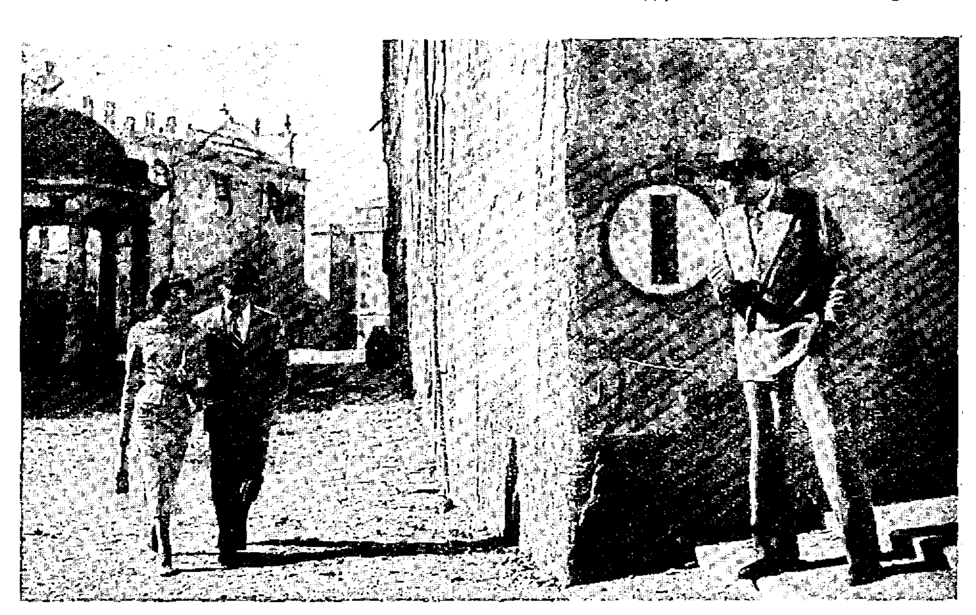
considère comme injustifiée l'incompréhension assez grande qui a accueilli la sortie du *Château de Verre* (2), film de haute précision où la plus petite roue dentée engrène sans heurt avec la voisine, construction polissée soutenue par un rythme interne quasi-musical comparable à la ligne mélodique sous-jacente d'un concerto ou d'une symphonie, sorte de ballet introspectif à qui l'on ne peut reprocher que la ténuité de l'argument qui malgré tout (et pour cause) conserve un gênant relent de mauvaise littérature à la Vicky Baum. Mais comment négliger l'audace et la nouveauté du « retour en avant » de la dernière séquence dont ce restera comme une gloire d'avoir été incompris. Reste l'interprétation. Quelle que soit l'aura prestigieuse (un prestige à la mesure d'un univers qui a perdu — à la lecture des quotidiens du soir — le sens des mesures) qui entoure les visages de Michèle Morgan et de Jean Marais, leur simple présence — et parfaitement dirigés ils sont sans reproche — enlève au film le mystère élémentaire qu'exigait notre crédibilité. J'ai vu Clément au travail : son but n'était pas de mettre ses vedettes en valeur, mais de dresser pièce à pièce et de faire tenir en équilibre un complexe édifice. Ceci étant, deux inconnus sans métier auraient mieux fait l'affaire. L'aura en question rend le verre opaque. La transparence s'accommode mieux de la maladresse que de la célébrité.

Le château de verre

C'est dans le même sens que je pense que le seul défaut d'*Au delà des Grilles* (1) est la présence de Gabin, ce qui ne met pas en cause le talent de cet acteur, mais cette sorte de mythologie consacrée qui suit son personnage et s'attache à chacune des demandes de sa carrière. Comme le faisait remarquer Roger Leenhardt il y a un an à la sortie de la présentation du film, le plus original, le plus attachant du scénario est constitué par les rapports entre l'Italienne, sa fille et le Français. Coup de foudre de la fillette, coup de foudre de la mère, double jalousie de la fillette parce que sa mère lui prend le Français et parce que le Français lui prend sa mère. Autant d'ambiguïté psychologique marquait un tel scénario d'une heureuse grosse pierre blanche (la fillette est parfaite et Miranda, déplumée, est une inconnue totale pour nous, une Italienne du peuple pudique et brisée dont le français cahotant est plus d'une fois émouvant). Mais voilà : il y a Gabin et avec lui le meurtre obligatoire, la fatalité inéluctable, le « unhappy end » obligatoire. Le bel échafaudage savoureux entretissé de soleil (Ah ! l'exquis réveil dépaysé dans la mansarde, la poulette pittoresque...) doit laisser la place à l'accomplissement du fatum.

Je ne prêche pas pour le happy end. Bonne ou mauvaise, qu'importe la fin de l'histoire si l'histoire n'est pas conditionnée d'avance par elle. Le Français d'*Au delà*

Unhappy end d' « Au delà des grilles ».



des Grilles pouvait être un escroc, un fuyard, un banni. Tous les moyens étaient bons pour lui faire franchir les grilles et l'enfermer dans *l'étouffante* cité. La séquence d'ouverture, l'arrachage de la dent, la scène du commissariat, le premier repas au restaurant : tout cela est parfait. Mais vient l'instant que l'on attendait : Gabin dit « J'ai tué une femme ». Un second film commence : sa qualité est indiscutable, mais le premier innovait, celui-là poursuit une tradition commencée avec *Quai des Brumes*, et dont Clément n'a que *faire.*

Ce second film aussi est réussi. Les dix dernières minutes honorent leur auteur qui resserre d'une main ferme le filet du destin autour de ses héros. Pas de fioriture, de clin d'œil au public, pas de trémolos, de partition pathétique, mais la dernière promenade d'un couple désaccordé d'avance (elle y « croit », lui pas : il sait que quand on s'appelle Gabin on ne s'en tire *pas) et l'entreprise désespérée* de la fillette écrivant sur les murs et sur les marches « Attention, Pierre ». Derniers itinéraires qui n'arrivent pas à s'entrecouper et que lie une magistrale image : au premier plan un mur, un escalier, et dans le fond, sur le vide entre deux maisons, une passerelle où passe le couple tandis que la fillette sort du champ au premier plan. Et tout de suite, se refusant à tout renchérissement lyrique, en quelques secondes Clément conclut : le piège se referme, le rideau tombe brusquement et Gabin a juste le temps de dire le mot de la fin, celle du film et de tous les films de Gabin : « C'est mieux ainsi, ça ne pouvait pas marcher ».

JACQUES DONIOL-VALCROZE

---

(1) AU DELA DES GRILLES (LE MURA DI MALAPAGA). *Scénario* : C. Zavattini, Cecchi d'Amico. *Adaptation et dialogues :* Jean Aurenche et Pierre Bost. *Réalisation :* René Clément. *Opérateur :* Louis Page. *Décorateur*: Piero Filippone. *Musique* : Roman Vlad. *Interprétation* : Isa Miranda (Marta), Jean Gabin (Pierre), Andrea Checchi, Vera Talchi et Robert Dalban. *Production* : Alfredo Guarini-Francinex 1949.

(2) LE CHATEAU DE VERRE, d'après le roman « Sait-on jamais », de Vicky Baum. *Adaptation* de Pierre Bost et René Clément. *Dialogues* de Pierre Bost. *Réalisation :* René Clément. *Opérateur :* Robert Le Febvre. *Décorateur :* Léon Barsacq. *Musique*: Yves Baudrier. *Interprétation* : Michèle Morgan (Evelyne), Jean Marais (Rémy), Jean Servais (Laurent), Elisa Cegani et Elina Labour. dette. *Production :* Franco-London-Film et Fortezza-Films, 1950.

ALIBIS ET ELLIPSES

Stage-fright

La critique a vis-à-vis du cinéma de singulières exigences. Entrant dans une salle obscure, elle veut se faire une âme d'enfant... On permettra tout à un romancier, même d'être intelligent, même de ne pas croire tout à fait à ce qu'il raconte, même de cligner de *l'œil*, enfin, personne n'a encore demandé que l'œuvre d'André Gide fût expurgée de paludes.

Nous savons tous pourquoi « *La Dame de Shangaï* » ne jouit encore que d'une réputation médiocre auprès de cette intelligence officielle qui déclare le plus simplement du monde que Jean Anouilh mérite le poteau d'exécution pour s'être moqué de la jambe de bois de Sarah Bernardt, une de ces voix autorisée, allant jusqu'à déclarer que l'auteur de *Colombe* serait un génécide pour avoir attaqué, non seulement l'actrice mais la *mère, mère qui, comme chacun sait, était* aussi admirable que l'actrice, l'un d'ailleurs n'allant pas sans l'autre, de sorte que si Sarah fut une aussi bonne interprète de *Phèdre*, elle le dut à son sens aigu de la maternité... Paix aux berceaux donc, et paix aux filles-mères... Un bon auteur de films nous aura fort étonné dernièrement : nous ne savions pas que le destin des enfants en bas âge le préoccupât à un tel point.

François Mauriac s'étant fait l'avocat chaleureux d'André Gide devant le Bon Dieu *qu'il a conjuré* de se reporter à la collection complète de la N.R.F. et Jean Anouilh ayant Robert Kemp pour lui, il ne me restera plus à défendre qu'Alfred Hitchcock. Je supplierai donc bien humblement M. Arlaud de lui pardonner de ne pas être aussi bête que Bernard Shaw.

Ceci dit, et pour en revenir à l'objet de cet article, il est tout de même scandaleux que *l'on puisse reprocher à un auteur de* film policier de se servir du film pour reprendre les procédés du roman policier. Personne n'a jamais demandé à un suspect d'être cru sur parole. Mais on exigera du metteur en scène que les images qu'il nous montre reflètent la vérité, même si elles illustrent l'alibi d'un monsieur que nous avons toutes les raisons du monde de ne pas croire quand il nous raconte qu'il n'a pas tué une dame,

surtout si cette dame est Marlène Dietrich. Dans un temps où les mots ont si peu de poids, saluons, comme il se doit, ce ressentiment de fidèle déçu et bafoué dans sa croyance à la valeur ontologique de l'image cinématographique.

La Corde, pièce de théâtre filmée, était traitée selon la technique du plan bobine, cadrages mobiles où le passage de l'appareil sur les visages remplaçait les effets de montage sur réplique off. Dans le *Grand Alibi* (1) c'est l'univers tout entier qui est traité en off. Il n'y a plus sur l'écran qu'une succession de visages hagards, qui lancent à droite et à gauche des regards affolés dans des directions où la caméra refuse de poser les siens. J'ai un certain mal, je l'avoue, à reconnaître en quoi cette technique est déplacée dans ce genre — le film policier — qui repose tout entier sur une certaine idée de la relativité de la vérité. Il est difficile de concevoir l'existence du roman policier dans un univers où le mensonge et la dissimulation n'auraient pas leur place...

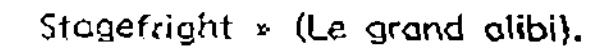
L'extraordinaire séquence de la kermesse où les actes et les projets semblent germer silencieusement dans la tête des acteurs, puis s'éloignent sans que plus rien ne les signale avant leur éclatement discret et ironique comme un pétard mouillé est assez significative d'un art où l'ellipse est reine. Mais par un curieux contresens on a pris l'habitude au cinéma de confondre l'ellipse avec le gros plan qui souligne l'effet et l'intention, ce qui est très exactement le contraire. Soyez bien sûr que si vous remplacez *une armée en marche* par des enchaînés de mouvements de bottes sur le sol, vous n'ajouterez rien au développement du langage cinématographique.

Un dernier mot : on raconte que Marlène Dietrich voue à M. René Clair une haine mortelle depuis *La belle Ensorceleuse* où elle était pourtant si remarquable. Je doute qu'après *Le grand Alibi* elle porte M. Hitchcock dans son cœur. C'est dommage pour elle. Il y a un certain moment dans la vie d'une actrice où elle doit accepter de jouer avec ses défauts.

ALEXANDRE ASTRUC

---

(1) STAGEFRIGHT (LE GRAND ALIBI). *Scénario* de Whitfield Cook. *Adaptation et dialogue* de Alma Reville et James Bridie, d'après le roman de Selwyn Jepson. *Réalisation :* Alfred Hitchcock. *Opérateur :* Wilkie Cooper. *Décors :* Terence Verity. *Musique* de Leighton Lucas. *Interprétation* : Marlène Dietrich (Charlotte Inwood), Jane Wyman (Eve Gill), Michael Wilding (Inspecteur Smith), Richard Todd (Jonathan Cooper), Alistair Sim (M. Gill). *Production* : Warner Bros 1950.



Stagefright » (Le grand alibi).



Eléments pour une

BIBLIOTHÈQUE INTERNATIONALE DU CINÉMA

1. Aristarco, Guido : L'ARTE DEL FILM (L'ART DU FILM), 304 p., 56 pl. h.-t. (relié), *Bompiani*, Milan, 1950.

L'œuvre que Guido Aristarco nous donne se recommande à l'ami du cinéma par l'élégance de la présentation et de la mise en page, par l'élaboration rigoureuse des données, par l'intelligence du plan qui coordonne ces pages qui, loin d'être une simple anthologie, se transforment en un tout efficace et précieux.

Après une préface d'une extrême densité, où Aristarco précise sa position d'intellectuel du cinéma et justifie sa méthode critique, nous disposons des textes suivants :

I. *Problèmes esthétiques :*

« L'homme visible », de Béla Balàzs.

« Manifeste des sept arts », de Canudo.

« Cinégraphie intégrale », G. Dulac.

« Image réelle et image filmique », de Rudolf Arnheim.

« De la forme cinématographique », de S.M. Eisenstein.

« Le conte cinématographique », de S.M. Eisenstein.

« Sujet et traitement », de Hans Richter.

« Scénariste et metteur en scène », de Rudolf Arnheim.

« La mise en scène en tant que création immédiate », de F. Pasinetti.

« Film sonore = théâtre ? », de Rudolf Arnheim.

« Contrepoint visuel-sonore », de Eisenstein, Poudovkine, Alexandrov.

« Couleur et signification », de S.M. Eisenstein.

« Analyse du film », de Paul Rotha.

II. *Les moyens expressifs :*

« La photogénie », de Louis Delluc.

« Cadrage et gros plan », de Balàzs.

« Le matériel plastique », de Umberto Barbaro.

« Le montage », de Vsevolod I. Poudovkine.

« Le montage du jeu », de V.I. Poudovkine.

« Le sonore », de Luigi Chiarini.

« Lumières et couleurs », de Raymond J. Spottiswoode.

« Le stéréoscope », de S.M. Eisenstein.

Des fragments de Croce, Gentile, Malraux et Tilgher complètent le livre. Croce dit, en passant : « Un film, si on le suit et on le juge beau, a par cela son plein droit, et il n'y a rien d'autre à dire. »

2. Baudoin, Gaston : TRAGÉDIE ET COMÉDIE, 220 p., *Jean Vigneau*, Paris, 1946.

Cet essai peut intéresser nos lecteurs pour les interférences qu'ils établiront entre le cinéma et le théâtre analysés par Baudoin. Quelques remarques, sur le tragique, sur le comique, sur le geste peuvent s'appliquer fort bien au septième art.

3. Bor, Vladimir : O FILMOVÉ HUDEBNOSTI (Notes sur la musicalité cinématographique), 103 p., *Ceskoslovenské filmové nakladatelstvi*, Prague, 1946.

Analyse de la fonction de la musique dans les différentes étapes de l'évolution de l'art cinématographique.

4. Bost, Pierre et Aurenche, Jean : LA SYMPHONIE PASTORALE, préface de Jean Delannoy, « Les classiques du cinéma », 190 p., 8 ill., *La Nouvelle Edition*, Paris, 1948.

« J'invite — dit Jean Delannoy dans sa préface — ceux qui savent lire et qui ont bien présent à l'esprit le roman d'André Gide, à se pencher sur le texte du film. » Nous transmettons l'invitation.

5. Brousil, A.M. : FILM A NARODNOŠT (Le Cinéma et la Nation), 58 p., *Ceskoslovenské filmové nakladatelstvi*, Prague, 1946.

Etude esthétique sur le rapport entre la création artistique et le caractère national, notamment en rapport avec les tendances du cinéma tchèque contemporain. L'auteur est bien connu comme critique de cinéma et de théâtre et professeur à l'Académie des Hautes Etudes Cinématographiques à Prague.

6. Brandi, Cesare : CARMINE O DELLA PITTURA, 332 p., *Vallecchi*, Florence, 1947.

L'élévation de pensée de cet essai prouve une fois de plus que le cinéma n'a pas atteint les méthodes philosophiques de notre temps. Dans une étude très fouillée et très perspicace des arts plastiques et de la peinture en particulier, Cesare Brandi exprime un système d'idées esthétiques impeccables qui vont de Platon à l'*Einfuhlung* et de Spencer à l'hédonisme; mais dès qu'il aborde la cinématographie, ce nouvel objet lui échappe. Avec ironie, il l'appelle « la palingénésie où triomphe la peinture ». Il voudrait bien le placer parmi les arts figuratifs mais sa nature ne lui semble pas pouvoir permettre ces noces.

Ce n'est pas un art, dit en substance Brandi, c'est une équivoque. Les arts que le cinéma utilise — « la musique qui soulève l'émotion, la mettant en scène, pour ainsi dire, devant elle-même; la beauté comme suggestion directe de forme », sans compter l'aspiration au théâtre et à la peinture — lui enlèvent ses chances, etc. « La photographie de l'objet ne pouvant pas être séparée de l'objet photographié ne pourra atteindre la valeur autonome de l'image. »

Mais le fondement du cinéma n'est pas la photographie, mais la persistance rétinienne de l'image. Il importe peu que l'image soit le résultat d'une opération photo-chimique. C'est l'ensemble des images en mouvement qui fait le film et jamais *une* image. De même que la brique dans le travail de l'architecte.

L'étude est suivie de deux essais sur Duccio et sur Picasso, aussi intelligents et inspirés que les pages sur les arts « photochimiques » (demain électroniques) sont creuses.

7. CATELAIN, JAQUE : MARCEL L'HERBIER (J. C. présente M. L.), 160 p., 32 pl., « Les grands créateurs de films », I. *Jacques Vautrain*, Paris, 1950.

Cet essai est à verser au dossier de l'âge d'or du cinéma. L'histoire dira s'il s'agit d'une légende, des rêves d'une jeunesse ivre d'un art nouveau, ou bien si cet « âge d'or » n'a été que le bel âge de ses contemporains. Quoi qu'il en soit, *L'âge d'or* (1919-1922) dont parle le chapitre « Intransigeance et liberté » demeure l'âge d'or de l'œuvre de Marcel L'Herbier.

L'essai est suivi d'une filmographie assez sommaire.

8. CHAPLIN, CHARLES SPENCER. Anthologie soviétique, rédigée par P. ATACHEVA et CH. AKHUCHKOV, traduite en tchèque par V. PAPOUSKOVA, 185 p., ill. *Ceskoslovenské filmové nakladatelstvi*, Prague, 1946.

Anthologie des études essentielles sur l'art et l'œuvre de Chaplin, éditée en 1945 à Moscou dans la collection « Sources de l'histoire de l'art mondial » sous la direction de Youtekvitch et S.M. Eisenstein. Cette anthologie contient aussi quatre études esthétiques des metteurs en scène russes bien connus : M. Bleiman (Le Portrait d'un homme moyen), G. Kozintsev (L'Art populaire de Charles Chaplin), S.I. Youtkevitch (Sir John Falstaff et Charles Chaplin) et S.M. Eisenstein (Charlie, *the Kid*) et un recueil des articles et des discours de Chaplin. Une filmographie complète de ses œuvres achève l'ouvrage.

9. CHALAIS, FRANÇOIS : H.-G. CLOUZOT (*F. C. présente H.-G. C.*), 116 p., 32 pl., « Les grands créateurs de films », II. *Jacques Vautrin*, Paris, 1950.

Petit livre et grand reportage, qui accumule — par touches — une connaissance profonde du metteur en scène du *Corbeau*. En quelques pages Chalais nous donne le ton de l'œuvre de Clouzot mieux qu'une longue étude analytique.

10. CHAUVET, LOUIS : LE PORTE-PLUME ET LA CAMÉRA, 212 p., *Flammarion*, Paris, 1950.

[35 ex. sur Alfa 1-25 et I-X.]

Conversation du critique avec son lecteur habituel, plus aisée que dans « Le Figaro ». Remarquables les chapitres « L'importance de l'Ecole italienne » et « Faut-il tordre le cou à la technique ? ».

11. CINEMA (LE) A KNOKKE-LE ZOUTE 1949, « *Journal les Beaux-Arts* », 78 p., ill., Bruxelles, 1950.

Numéro unique du Festival Mondial du Film et des Beaux-Arts de Belgique 1949; textes de Vittorio de Sica, Jean Grémillon, Ted Tetzlaff, Henri d'Ursel, Oskar Fischinger, Norman Mc Laren.

12. CINÉMA FRANÇAIS (LE), 34 p., 23 ill., *La Documentation française illustrée*, n° 19, 1948.

Cette plaquette de vulgarisation aurait mérité des soins plus attentifs et une connaissance plus étendue du cinéma. Quelques belles illustrations ne remplacent pas la rigueur indispensable à un texte presque officiel (édité par le Secrétariat Général du Gouvernement). Les années 1930-1940 sont particulièrement bâclées et dans la période 1940-1944 on oublie *Le Corbeau*, de Clouzot, *Les Anges du péché*, de Bresson et *Le baron fantôme*, de Serge de Poligny.

13. CINÉMA ITALIEN D'AUJOURD'HUI (LE), textes présentés par Alexandre Blasetti et Jean-Louis Rondi, préface de Cesare Zavattini (relié), 226 p., 480 ill. *Carlo Bestetti*, Rome, 1950.

[750 ex. numérotés de 1 à 750.]

Cet album, auquel ont collaboré Gaetano Carancini, Enrico Giannelli, Mario Verdone, Guidarino Guidi, etc., n'est pas parfait mais donne un panorama complet de « l'école italienne ». Citons deux remarques de Zavattini, qui est en quelque sorte le père spirituel de ce cinéma : « Le film italien d'après-guerre a contribué à rendre explicite et définitive la fonction sociale de cet art. » « Le cinéma italien contribuera à nous faire voir la durée réelle de la douleur de l'homme et de sa présence dans le jour, non pas de l'homme métaphysique... »

14. CINÉMA ITALIEN 1945-1951, 80 p., 200 ill., *Carlo Bestetti*, Rome, 1951.

Album imprimé à l'occasion du Festival de Cannes 1951. Documentation très riche. Articles de Zavattini, Lo Duca, G.N. Fenin, Roger Manwell, Salvo d'Angelo, Roberto Paolella, Luigi Chiarini, Carmine Gallone, G. Aristarco, Mario Verdone, etc.

15. CIVARDI, LUIGI : CINEMA E MORALE, 204 p., *Editions C.C.C.*, Rome, 1948.

Cet ouvrage de Mgr Civardi peut être ajouté à l'excellent recueil du Congrès de l'O.C.I.C. Les problèmes attachés à la morale traditionnelle de l'Eglise demeurent essentiels et toute étude catholique du cinéma ne peut que s'y conformer de la façon la plus stricte. D'où parfois des divergences de méthodes qui paraissent des différences d'opinion.

16. CLOUZOT, H.-G. et CHAVANCE, L. : LE CORBEAU, scénario romancé du film, 224 p., 8 ill., *La Nouvelle Edition*, Paris, 1948.

Privé de sa *forme cinématographique*, *Le Corbeau* devient un roman sombre et dur que le souvenir des images de Clouzot éclaire.

17. COCTEAU, JEAN : L'AIGLE A DEUX TÊTES, album du film, 52 p., *Editions Cinématographiques et Artistiques*, Paris, 1948.

[*1000 exemplaires numérotés* de 1 à 1000.]

La beauté immobile des images tirées des films de Jean Cocteau provoque tout naturellement des albums. En voici un particulièrement réussi, par son impression et par sa mise en page.

18. COCTEAU, JEAN : LES PARENTS TERRIBLES, scénario, adaptation et dialogue revus par l'auteur, commentaire de Lo Duca, 32 p., 5 ill., *Supplément de « Le Monde Illustré »*, n° 37, Paris, 1948.

C'est le « texte » du film considéré, à juste titre, comme la meilleure réalisation de Cocteau. On verra *ici combien Cocteau* a suivi sa pièce de près. La raison de l'admirable résultat de sa mise en scène est donc *ailleurs*.

19. COCTEAU, JEAN : LE SANG D'UN POÈTE, FILM, 108 p., photographies de Sacha Masour, *Editions Robert Marin*, Paris, 1948.

[25 ex. sur Arches 1-25 (I-XX h. c.), 75 sur Isère 26-100 (XXI-XL h. c.) et 2800 ex. sur hélio 101-2900.]

Texte du film, admirablement imprimé, précédé d'un commentaire de Cocteau qui éclaire son film et ses attitudes cinématographiques jusqu'à *L'Aigle à deux Têtes*. Le premier film de Cocteau, qui contient en puissance tout *Orphée*, est enfin figé en *images*. L'absence de mouvement montre la corde du décor...

20. DOCUMENTARY IN DENMARK, 1940-1948, 92 p., 48 ill., *Statens Filmcentral*, Copenhague, 1948 [*en anglais*].

Ce catalogue, compilé par Ebbe Neergaard et préfacé par Arthur Elton, nous renseigne sur la belle activité des « documentaristes » danois. Ce n'est pas sans surprise — leçon d'humilité — que nous remarquons que Carl Th. Dreyer, un des plus grands metteurs en scène du monde, a réalisé en 1942 *Aidez la mère*, en 1947 *L'église du village danois*, *Les bonnes mères*. La tendance générale des documentaires danois est nettement sociale.

21. EDUCATIONAL AND GENERAL INTEREST FILMS, préface de Donald A. MacKenzie, 108 p., 46 ill., *G.B. Film Library*, Londres, 1948.

Catalogue 1947-1948 de tous les films scolaires anglais, muets et sonores. Dans sa préface, D.A. MacKenzie exprime le désir de voir bientôt toute la matière d'enseignement transformée en *matière visuelle*.

22. FABRE, SATURNIN : DOUCHE ÉCOSSAISE, 292 p., illustré par l'auteur, *Fournier Valdès*, Paris, 1948.

L'histoire anecdotique du cinéma devra tenir compte de ce livre, plaisant et mordant d'un bout à l'autre. Saturnin Fabre est d'ailleurs un véritable personnage de cinéma.

23. FILM DEL DOPOGUERRA (IL), 1945-1949. Cahiers de la Mostra Internationale d'Art Cinématographique de Venise, 268 p., *Bianco e Nero*, Rome, 1949.

Les films d'après-guerre (1945-1949) vus à Venise. Introduction de Luigi Chiarini, préface de Carlo L. Ragghianti. Le cinéma de cette période est examiné *par pays* : Autriche (Fritz Koselka), France (Jean-George Auriol), Grande-Bretagne (Roger Manwell), Italie (Mario Gromo), U.R.S.S. (Glauco Viazzi). Des chapitres sont consacrés au documentaire (E. Contini), au dessin animé (Lo Duca), aux publications cinématographiques (Guido Aristarco).

24. FILM POLSKI, 32, p., ill., *« Prasa »*, Varsovie, 1948.

Cette plaquette en quatre langues (français, polonais, russe, anglais) vous renseigne sur l'ensemble de la production polonaise en 1948 : 8 films de long métrage, 15 documentaires, pour 570 salles (6 cinémas seulement à Varsovie). Parmi les films de cette année, remarquons *La dernière étape* et *La Route frontière*.

25. FLOREY, ROBERT : HOLLYWOOD D'HIER ET D'AUJOURD'HUI, préface de René Clair, introduction de Charles Chaplin, présentation de Maurice Bessy, 382 p., 80 pl. (96 ill.), *Editions Prisma*, Paris, 1948.

Robert Florey, essayiste de cinéma, metteur en scène, réalisateur de deux films d'avant-garde aux Etats-Unis, collaborateur de Chaplin dans *Monsieur Verdoux*, a trouvé le loisir d'écrire cette longue et minutieuse « Histoire du cinéma américain ». Il a pu se documenter aux sources locales et son histoire n'a pas cette fausse rigueur de compilations de seconde main ; de plus, pour un quart de siècle, Florey a été un témoin français à Hollywool. La mise en scène ne lui a pas fait perdre sa verve et son esprit observateur de journaliste (c'est en envoyé spécial qu'il aborda la Californie). Le cinéma hollywodien —

c'est-à-dire, en réalité, le cinéma américain — déroule devant nos yeux ses plus anciennes bobines et ses plus récents « reels ». Producteurs, « directeurs », scénaristes, acteurs, opérateurs défilent avec leur histoire, leurs caractéristiques sinon leurs caractères, il font de ce livre une vivante revue du passé et du présent. Des illustrations incomparables, la plupart inédites, complètent *Hollywood d'hier et d'aujourd'hui*, livre divertissant et livre sérieux.

26. Frank, Nino : PETIT CINÉMA SENTIMENTAL, préface de Henri Jeanson, 230 p., *La Nouvelle Edition*, Paris, 1950.

Nino Frank écrivain a été pendant de longues années le témoin de Nino Frank scénariste et adaptateur. Ce livre évoque le monde cocasse qui s'agite derrière la caméra, monde qui explique beaucoup de choses et que les esthéticiens ignorent avec un touchant aveuglement. Les aventures financières et industrielles ne sont rien à côté des aventures personnelles des « responsables » du cinéma. Nino Frank est un des rares écrivains de cinéma libre qui pouvait nous donner ce témoignage amusant et sans pitié.

27. Gilson, Paul : CINÉ-MAGIC, préface de René Clair, dans la Collection « Encyclopédie du Cinéma » d'André Fraigneau, 180 p., 9 pl. h.-t., *André Bonne*, Paris, 1951.

« Dans ses promenades — écrit René Clair de Gilson — il ne rencontre pas l'homme qui a perdu son ombre, mais des milliers d'ombres qui semblent avoir perdu les hommes qu'elles avaient pour mission d'accompagner ». Au fil de ses souvenirs, Paul Gilson évoque tout le cinéma imbu d'irréel, toute la magie des films irrationnels, de *L'Etudiant de Prague* à *Fantomas* et à *Peter Ibbetson*, de *Topper* à *L'Etrange sursis*... C'est une histoire et un poème.

28. INDEX AN INDEX TO CREATIVE WORK OF... (suite des fiches 145 (n° 7), 21 (n° 12) et 13 (n° 17) de *La Revue du Cinéma*).

XV... F.W. Murnau par Theodore Huff (août 1948). Vingt films en douze ans : voilà l'œuvre de Murnau, marquée surtout par *Nosferatu, eine Symphonies des Gravens* (1922), *Der Letzte Mann* (1925), *Tartuffe* (1925) et *Tabu* (1931).

XVI... Vsevelod I. Pudovkine, par Jay Leyda (novembre 1948). L'analyse de l'œuvre de Poudovkine, depuis *La Mère* (1926) jusqu'à *l'Amiral Nakhimov* (1947) est la plus complète dont on puisse disposer.

XVII... Josef von Sternberg, par Curtis Harrington (février 1949).

L'œuvre de Sternberg (né à Vienne le 29 mai 1894) est ici consignée, de *The Salvation Hunters* (1925), *The Docks of New York* (1928) à *The Shangai Gesture* (1941) *et The Town* (1943-44).

XVIII... Alfred Hitchcock, par Peter Noble (mai 1949).

Les films de Hitchcock (né à Londres le 13 août 1899) sont ici analysés, depuis *Number Thirteen* (1922), *The Lodger* (1926), *Murder* (1930), *Jamaïca Inn* (1939), *Rebecca* (1940) jusqu'à *Shadow of a Doubt* (1943), *Lifeboat* (1943), *Spellbound* (1945), *Notorious* (1946), *The Rope* (1948), *Under Capricorn* (1949).

[Suppléments de la revue *Sight and Sound*, Londres].

29. INFORMATIONAL FILM, Year Book 1948, 200 p., 21 ill., *Albyn Press*, Edimbourg, 1948.

Cet annuaire donne un aperçu de la production cinématographique anglaise dans le domaine de la vulgarisation et de l'industrie (films culturels, documentaires, etc.). Outil de travail indispensable par les renseignements qu'on peut y puiser (producteurs, distributeurs, etc.).

30. Ioutkevitch, Serguéi : TCHELOVIEK NA EKRANIÉ (L'homme sur l'écran), 280 p., 100 ill., *Editions d'Etat du cinéma* (*Gozkinoizdat*), Moscou, 1947.

Ces « Quatre causeries sur l'art du cinéma ». suivies du « Journal d'un metteur en scène », mériteraient d'être traduites dans une langue occidentale. Le sommaire à lui seul nous en donne le désir :

I. Causerie sur l'acteur.
II. Causerie sur le metteur en scène du cinéma (*Kinoregisseur*).
III. Causerie sur le montage.
IV. L'artiste au cinéma.

Le « Journal » parle du « déchiffrement par la poésie » (on dirait une pensée de Jean Cocteau), de « la conception du metteur en scène dans la mise à l'écran de *Othello* », du « grand art du comique ». Le texte est complété d'une filmographie de Ioutkevitch (1919-1946).

[à suivre]

LE RAYON DES REVUES

ANGLETERRE :

Sight and Sound (British Film Institute, 164 Shaftesbury avenue, Londres W.C. 2) demeure la revue anglaise de cinéma la plus complète. Dans son numéro de mars, Duncan Crow continue, sous le titre « The Protected Industry », une étude très poussée sur l'économie du cinéma anglais. Malgré une intéressante correspondance entre Thornton Wilder et Sol Lesser à propos de *Our Town* et le subtil article de Gavin Lambert sur les possibilités du film expérimental dans

le cinéma commercial, ce numéro paraît moins riche que le précédent où figurait un spirituel essai : « The Siegfried of Sex », un panorama du cinéma italien et un remarquable article sur W.C. Field.

Sequence (19 Hanover Terrace Mews, Londres N.W. 1), revue d'esprit plus jeune et d'esprit plus hardi, a fait mieux que son dernier numéro (13). L'étude sur Wyler est discutable, l'interview de Bresson nous était déjà connue, mais des propos de M. Goldwyn sont édifiants (sa devise : « La vie est un compromis ») et la documentation photographique sur Wyler et *Les Dames du Bois de Boulogne* est absolument remarquable.

FRANCE :

Raccords (25, rue Raynouard, Paris-16e), fort sympathique et intéressante tentative d'un groupe de jeunes normaliens, a fait paraître en décembre — après cinq numéros ronéotypés — un n° 6 illustré et sur « couché ». A son sommaire soulignons une étude confuse mais juste sur *La Dame de Shanghaï* et un article aigu et curieux de Gilles Jacob sur Giuseppe de Santis. Au sommaire du n° 7 on remarque une étude de Jacques Doniol-Valcroze sur Luchino Visconti, un article sur « Le réalisme de Stroheim » de Henri Agel, des notes émues de Gillès Jacob : « Saint Jean Vigo, Patron des Ciné-Clubs », etc.

L'âge du Cinéma (25, avenue Reilles, Paris) est placé ouvertement sous le signe du surréalisme par ses promoteurs : Adonis Kyrou et Robert Benayoun « L'âge du Cinéma », dit l'éditorial, se propose de désigner l'Avant-Garde dans toutes ses manifestations. Ce fut le propos de certain ciné-club et il y a un article de Bazin sur l'avant-garde qui explique bien ce propos : il est bon que cette quête se continue et le premier numéro de cette revue est très rempli. Parler d'un cinéma véritablement surréaliste est difficile : il n'existe pas — l'écran attendant toujours son Julien Gracq ou son Max Ernst — mais il serait captivant de voir appliquer au cinéma le parti-pris critique surréaliste, car il fut et demeure un des plus suggestifs, un des plus perçants et un des plus enrichissants.

Ciné-Club (2, rue de l'Elysée, Paris-8e) est aussi à signaler. Son n° 4 est entièrement consacré à Jean Grémillon, juste hommage au plus complet, au plus grand peut-être des réalisateurs français.

ITALIE :

Bianco e Nero (via dei Gracchi 128, Rome), la revue du Centre Expérimental du Cinéma, continue ses publications avec la rigueur qu'on lui connaît depuis 1937. Au sommaire du n° 1 (XII, 1), on remarque une étude de Roberto Paolella sur le mythe de Tristan et Iseult dans l'histoire du cinéma, un panorama — par Guido Aristarco — de la littérature soviétique du cinéma, une étude très attentive de Ferdinando di Giammatteo sur *Give us this Day* et sur *Il cammino della speranza*, un commentaire bien étoffé de Vinicius de Moraes (« Leçon d'un document ») sur *The Quiet One.*

Filmcritica (via Saffi 20, Rome), revue mensuelle de la Fédération italienne des ciné-clubs, publie son n° 3. Directeur : Edoardo Bruno. Au sommaire, on trouvera un manifeste en faveur des cercles du cinéma qui s'adresse surtout aux producteurs et aux distributeurs; il est signé par Antonioni, Umberto Barbaro, Blasetti, Camerini, Luigi Chiarini, Comencini, de Santis, de Sica, Emmer, Germi, Lattuada, Rossellini, Vergano, Visconti, Zampa, Zavattini, etc. Articles de Tullio Kezich (*John Ford, sudiste du Nord*), John H. Lawson (*Au service de la société*), Edoardo Bruno (*Miracle à Milan*), etc.

SUÈDE :

Biografbladet (Inedalsgatan 23, Stockholm) publie une édition internationale (en anglais) de son numéro d'hiver. On trouvera au sommaire des impressions sur le cinéma suédois de Forsyth Hardy, une étude très illustrée de Hugo Wortzelius sur dix ans de cinéma suédois, un bref texte de Arne Sucksdorff, une analyse de *Citizen Kane* de Nils-Peter Eckerbom, etc.



Claudette Colbert, Fred Mac Murray et la petite Gigi Perreau sont les vedettes de MA FEMME ET SES ENFANTS (*Family Honeymoon*), une réalisation de Claude Binyon. (*Universal Film S.A.*)



Edwige Feuillère et Marie-Claire Olivia dans OLIVIA, le nouveau film de Jacqueline Audry. *(Production Memnon-Films Distribution Filmsonor*



Voici les premières photographies du film ILS ÉTAIENT CINQ dont Jack Pinoteau termine les prises de vues en extérieurs. On reconnait sur ces documents Jean-Claude Pascal, André Versini, Jean Gaven, Michel Jourdan, François Martin, Arlette Merry, Jean Marchat, Nicole Besnard, Jean Carmet, Marcel André, Irène Hilda, Bernard Hilda et son orchestre. *(Sud Film - Jeannic Film)*



Romana Film
Via Mercede, 21
Rome.
Pour la France : Synimex
79 Champs-Elysées
PARIS - ELYsées 66-37

Un des meilleurs films italiens 1951 :
IL NIDO DI FALASCO
(La Cabane du péché)
produit par Fortunato Misiano
Mise en scène de Guido Brignone.



à l'entr'acte
Maintenant
Je reste toujours
à ma place
quand on projette
un film
Jean Mineur
BALZAC 00 01
Documentaires
Dessins animés
Films avec vos
Vedettes préférées
CHAMPS-ÉLYSÉES 79 PARIS

ARAC, Imprimeurs, 259, Faubourg Saint-Martin, Paris — DÉPOT LÉGAL : 2e trimestre 1951 — Le Directeur-Gérant : I. KEIGEL



Printed in France

PRIX DU NUMÉRO : 150 FRANCS